
ŠKOLA TEXTILNÍ
V. ÚSTÍ NAD ORLICÍ.
KNIHOVNA.
Skup. Čís. Inv. čís. 164.





FREMDLÄNDISCHE EINFLÜSSE IN DER OSTASIATISCHEN KUNST VON OSKAR MÜNSTERBERG-BERLIN



DIE in entfernten Gegenden ausgegrabenen Schätze haben in ihren Formen und Verzierungen einen oft überraschenden Zusammenhang zwischen den alten Kulturen in der ganzen Welt gezeigt. Je mehr wir den Schleier der Vergangenheit lüften, desto sicherer erkennen wir, daß es in der Weltgeschichte nur eine in sich zusammenhängende Kulturentwicklung gegeben hat, die in den verschiedenen Gegenden, unter Anpassung an das natürliche und kulturelle Milieu der einzelnen Länder und Völker, zu neuen selbständigen Kulturgebilden umgestaltet ist. Sitten und Techniken sind nicht so innig mit einer Rasse oder einem Volke verbunden wie die körperlichen Rassenmerkmale, der Glaube und die Sprache, die auch in ihrer Umformung erkennbare Einzelheiten aus der Vergangenheit bewahren. Aus Ähnlichkeiten ist daher keine Stammesverwandtschaft ohne weiteres zu folgern, sondern nur ein Kultureinfluß, der ebensowohl durch Kriegszüge oder Handelsverbindungen, als auch durch Missionäre oder zurückkehrende Reisende veranlaßt sein kann.

Wie heute die Völker Europas und Amerikas in regelmäßigem Austausch ihrer Kulturschätze stehen und ein abgeschwächtes Wirken bis in das Innere von Afrika stattfindet, so dürfte auch in der alten Welt ein beständiger Einfluß der höheren Kulturvölker auf niedere, oft weit entfernt wohnende stattgefunden haben. Es ist daher richtiger, nicht von einzelnen Kulturvölkern, sondern von Kulturkreisen zu sprechen. Da nur zufällige Funde an einzelnen Orten uns die Kenntnis untergegangener Kulturen übermitteln, so pflegen wir nach den Fundorten den betreffenden Stil zu bezeichnen, ohne damit irgend etwas über seine Ausdehnung zu besagen.

Die Beziehungen zwischen den einzelnen Völkern sicher festzustellen, ist häufig schwierig, oft unmöglich, da durch veränderte Sitten eine spätere Umformung oder durch Eroberungen und neue Einwanderungen, durch Erdbeben oder Versandungen eine völlige Zerstörung der alten Kulturstätten in vielen Ländern erfolgt ist. In solchen Fällen können wir nur zwischen einzelnen entfernt liegenden Orten einen Zusammenhang aus Ähnlichkeiten der Fundstücke vermuten, ohne die Zwischenglieder nachweisen zu können.

Bei allem, was Menschengeist geschaffen, dürfen wir nicht den Entwicklungsgang der Naturgeschichte, die Entstehung des Organismus aus der einfachen Zelle voraussetzen. In umgekehrter Weise werden die Werke einer hohen Kunst, getragen von den geistigen Ideen eines entwickelten Kulturvolkes, in vollendeter, meist naturalistischer Gestalt geschaffen. Erst in späterer Zeit, durch Wiederholungen nach Wiederholungen oder durch



Abb. 1. Prähistorische Töpfereien aus Muschelhaufen zu Omori. I Urne. 2 Brettidol mit Augen und Nase. 3, 4 Scherben mit eingekratztem Ornament. 5, 6 Schale mit Vierpaßmuster und fünffach gebuchtetem Rand. 7 Spiralenmuster. 8 Oblongenmuster. 9 Mattenabdruck auf Unterseite eines Gefäßes. 10, 11 gebuchtete Ornamentik. 12 bis 17 Griffe und Randverzierungen mit Buckeln, Perlenschnur und Löchern. (Aus Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Band III, nach Morse, Shell mounds of Omori)

Umformung infolge der Anpassung an veränderte Lebensbedingungen, besonders bei minder hochstehenden Völkern, entstehen die unverständlichen Fabelgestalten und Ornamente, welche das ursprüngliche Vorbild, das auch dem Verfertiger nicht bewußt ist, kaum mehr erkennen lassen.

Durch eine Zusammenstellung verschiedener Funde aus vergangenen Zeiten will ich den Nachweis versuchen, daß ein Einfluß hoch entwickelter westlicher Kulturvölker nach Ostasien gedrungen ist und die dortige Ausführung einen den lokalen Verhältnissen angepaßten Ausklang der aus dem Westen übertragenen Kunst darstellt.

Das zur Beurteilung stehende Material ist ein sehr dürftiges. In China sind Ausgrabungen, deren Funde nachweisbar vor dem I. Jahrhundert vor Christi stammen, nicht gemacht. Für die Ornamentik ist der im XII. Jahrhundert gedruckte, reich illustrierte Katalog der Kaiserlichen Sammlung, Pokutulu, maßgebend, insofern, als die Verzierungen der zahlreich abgebildeten Bronzegefäße die ältesten Formen der chinesischen Ornamentik darstellen. Eine Entwicklung innerhalb der einzelnen Perioden ist nicht mehr feststellbar, da die von dem Verfasser des Pokutulu gegebenen Daten, die zum Teil um 3000 Jahre zurückgehen, des historischen Wertes entbehren.

Besser sind wir über die älteste Zeit in Japan unterrichtet, wo an mehreren tausend Stellen, sowohl aus der Steinzeit als auch aus der Bronze- und frühen Eisenzeit, zahlreiche Gebrauchsgegenstände der verschiedensten Art gefunden sind.

Aus China haben wir aus der historischen Han-Zeit (206 vor Christi bis 265 nach Christi) Bronzespiegel mit Tierfiguren und Blumenranken sowie datierte Steinreliefs mit Menschendarstellungen. Die modernen Ausgrabungen in Turkestan vermitteln uns eine gute Kenntnis über den Beginn der hohen Kunst durch Vermittlung der buddhistischen kirchlichen Malerei und Plastik in der nachchristlichen Zeit.

* * *

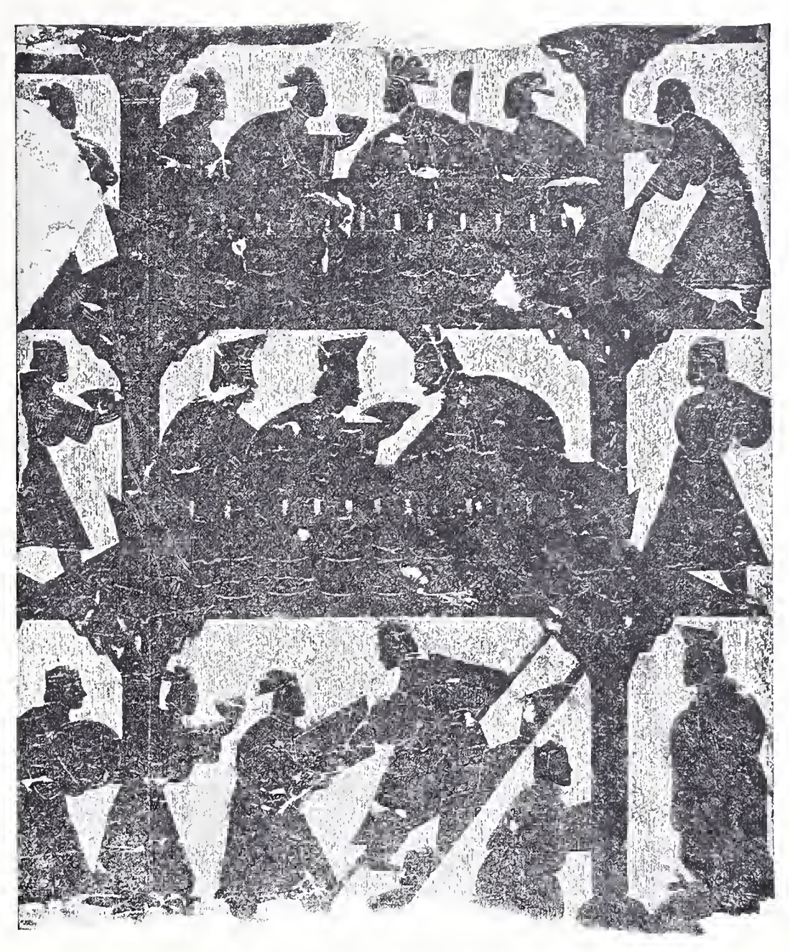


Abb. 2. Zweistöckiges Haus mit Säulenkonstruktion auf Steinbasis, niedrige Galerie, vorspringendes Regendach mit Schindeln, Treppe mit Geländer; oben vier Frauen, in der Mitte drei Männer, unten Bedienung. Steinrelief vom Grabmal der Familie Wu, Shantung, 147 nach Christi. (Aus Chavannes, La Sculpture en Chine)

Die Erforschung der ostasiatischen Völker unter den verschiedensten Gesichtspunkten der Rasse, der Sprache, der Sitten, der Architektur, der Waffen, der Töpfereien und Gebrauchsgegenstände zeigt uns, daß verschiedene Völkerstämme nacheinander eingewandert sind.

Wir können in Japan eine Mischung von drei Menschenrassen und drei Kulturen feststellen. Das heutige Japan ist in der ältesten Steinzeit das Reich der Ainos gewesen, die heute nur noch in geringer Anzahl auf Yezzo, der nördlichsten Insel des Kaiserreichs, leben. Über das chinesische Festland wissen wir aus dieser frühen Zeit nichts. Im Südwesten Japans landeten viele Jahrhunderte später Malaienhaufen, welche die Bearbeitung der Bronze kannten und die Ainos immer mehr nach dem Norden zurücktrieben. Auf den Eroberungszügen, wahrscheinlich in Idzumo, der Korea am nächsten gelegenen Landschaft, trafen die Eroberer eine Kolonie der höher kultivierten Völker des Festlandes an. Die Träger dieser chinesisch-koreanischen Kultur kannten bereits das Eisen und hatten eine Kultursprache, die der sogenannten turanischen Sprachengruppe angehört. Die vordringenden Malaien nahmen die Festlandssprache an, aber sprachen sie in ihrem eigenen Dialekt aus, indem sie keine Silbe ohne Endvokal prononzieren konnten und den Plural durch Wortverdoppelung bildeten.

Die Idzumo-Kolonisten waren die Vermittler der auf dem asiatischen Festland entstandenen Kunst, die wiederum verschiedene fremde Einflüsse erkennen läßt. Im Norden des heutigen Chinesenreiches siedelten sich in unbestimmter Zeit, vielleicht im II. Jahrtausend vor Christi, die ersten Chinesen der Bronzezeit an, aber erst im III. Jahrhundert vor Christi drangen

sie nach dem Süden, bis zum Yangtsekiang, vor. Das gewaltige Türkenvolk der Hiungnu hatte weite Gebiete Mittelasiens erobert und vertrieb die von den westlichen Geschichtsschreibern Indoskythen, von den Chinesen Yuëtshi genannten Völker von den Ufern Bulungirs nach dem Westen. Die Flüchtenden eroberten Baktrien, das seit dem III. Jahrhundert vor Christi von Königen griechischer Abstammung beherrscht wurde. Mit diesem Volke verbündeten sich die Chinesen gegen den Fürsten von Hiungnu, der durch die Eroberungen ihr Nachbar geworden war. Durch ein Schreiben des Hiungnufürsten aus dem Jahre 176 vor Christi erhielt China zum erstenmal Kenntnis von den westlichen Völkern. Seit dieser Zeit gingen politische Gesandtschaften und dann regelmäßige Handelskarawanen nach dem Westen und ein reger Austausch der Produkte bis zu den Ländern des Mittelländischen Meeres, selbst bis Rom, wie auch Plinius berichtet, fand statt. Eine weitere Befruchtung erhielt die chinesische Kultur durch die Einführung des Buddhismus im Beginn der christlichen Zeitrechnung. Im Norden Indiens, in der Provinz Gandhara, hatte sich auf den Trümmern der griechischen Kultur die buddhistische Kunst entwickelt, die etwa im IV. Jahrhundert nach Christi in Turkestan, Persien und China eine Blüte der Malerei und Plastik erlebte und einige Jahrhunderte später über Korea nach Japan kam.

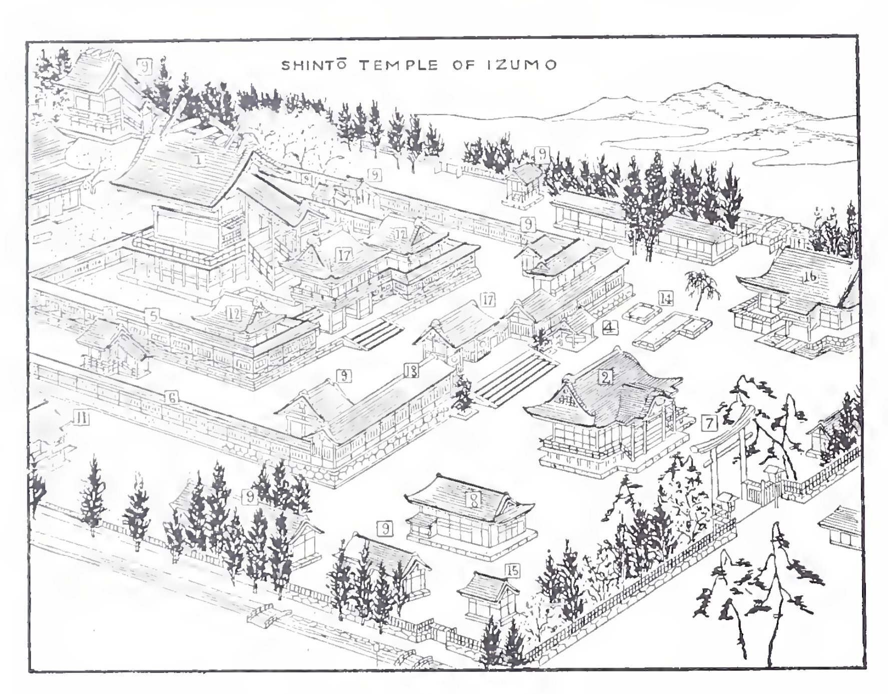


Abb. 3. Mischstil des malaischen Pfahlbaues mit Umgang und des chinesischen Terrassenbaues mit Zugang durch Tore in Mittelachse. Die reiche Ausführung und geschweifte Form der Dächer zeigt die spätere Ausführung. (Aus Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Band II)

Jedes der einwandernden Völker und jede der einwirkenden Kulturen hat bei den Gebrauchsgegenständen und Waffen, Ornamenten und Techniken, Bauweisen und künstlerischen Darstellungen bestimmte Ausdrucksformen bewirkt, die einen Zusammenhang mit gewissen Kulturkreisen der alten Welt erkennen lassen. Die einmal eingeführte Form und Technik ist als geheiligte Tradition immer wieder nachgeahmt und häufig noch heute erhalten.

* * *

Bereits Richthofen hat darauf hingewiesen, daß die Verwendung des Pflugtieres in Nordchina einen Zusammenhang mit den westlichen Ländern

vermuten läßt, da in Japan und Südchina nur die Bearbeitung mit der Hacke bekannt sei. Irgendwelche Folgerungen hat er nicht aus dieser gelegentlichen Bemerkung gezogen. Immerhin können wir aus der Tatsache des Unterschieds im Ackerbau erkennen, daß die heutige japanische und südchinesische Kultur aus andern Quellen als die nordchinesische entstanden sein muß.

Vor einigen Jahren hat Hirth nachgewiesen, daß die Spiegel aus der Han-Dynastie einen griechischen Einfluß aufweisen; Weintrauben und Löwen sind dargestellt, obgleich sie in China vorher unbekannt waren und Ranken



Abb. 4. Bronzegefäße im vorchristlichen Stil. a Henkel mit Köpfen, Gefäß und Deckel mit stilisiertem Ochsenkopf. b Henkel mit Köpfen, Gefäß mit stilisierter Tierornamentik auf Mäandergrund; am oberen Rand Ochsenkopf und Vögel; in der Mitte Vögel mit Blumen im Schnabel. c Vase mit Henkeln und Tierköpfen; Bandmuster mit Tierköpfen und ausgefülltem Mäandermuster; Fuß mit Spiralen- und Dreieckmuster; d Schuppenmuster, oben stilisierter Ochsenkopf; (a bis c aus Seishin Kokkan, d aus Pokutulu, gedruckt 1119)

sowie Pferde sind so vortrefflich ausgeführt, daß sie edlen Vorbildern einer hohen Kunst nachgeahmt sein müssen.

In neuester Zeit hat Reichel darauf hingewiesen, daß einzelne Ornamente, besonders das für Ostasien charakteristische Wolkenmuster, bereits auf mykenischen Klingen aus dem II. Jahrtausend vor Christi vorkommt.

Unter der Leitung von Lamprecht hat Hörschelmann die altchinesische Ornamentik untersucht. Auf Grund der Zeichnungen im Pokutulu glaubt er eine Evolutionstheorie für die ältesten Ornamente Chinas aufstellen zu können. Seine einzige Quelle ist aber der Pokutulu, welcher, wie schon oben erwähnt, keinen Anspruch auf Genauigkeit der Datierung erheben kann.



a



b



c

Abb. 5. Entwicklung des Terrain- und Wolkenmusters. a Stiere zwischen Steinornamenten, Relief auf Goldbecher von Vaphio in Lakonien, Museum zu Athen, Mykenä, II. Jahrtausend vor Christi. b Löwen zwischen Wolkenornamenten, Edelmetalleinlagen auf Dolchklinge, aus dem vierten Burggrabe von Mykenä. c Flockenornament zwischen Pflanzen, Wandmalerei aus Haghia Triada, bei Phaistos auf Kreta. (Aus Reichel, Memnon I, b, c — Hall, The Oldest Civilisation of Greece, a.)

Die Entwicklungsreihe von Hörschelmann ist dieselbe wie die des Verfassers des Pokutulu, indem alle einfachen geometrischen Ornamente der ältesten Zeit, die reichen Bandornamente der mittleren und die Tierornamente der jüngsten Zeit vor Christi zugeschrieben werden. Diese Entwicklungstheorie halte ich für sehr anfechtbar, da die Formen der Bronzegefäße schon bei den ältesten linearen Ornamenten eine so vollendete Technik aufweisen und mit so vorzüglich modellierten plastischen Tierköpfen verziert sind, daß es nicht gut angängig ist, aus dem Flachornament allein, unter Vernachlässigung der sonstigen Ausführung, die Entstehungszeit feststellen zu wollen. Die Formen der Gefäße und die Vollplastik setzen eine höhere Kultur voraus als die Herstellung der primitiven Flachornamentik verlangt.

Daher nehme ich an, daß Kunstwerke einer fremden hohen Kultur als Vorbild gedient haben. Erst infolge der geringen Kunstfertigkeit der damaligen chinesischen Bevölkerung wurde die Ausführung entsprechend verschlechtert und dann durch Kopien nach Kopien immer mehr vereinfacht und verändert. Es ist auch wohl möglich, daß nebeneinander von verschieden

begabten Handwerkern die einfachen und die komplizierten Muster geschaffen worden sind. Die Entwicklungstheorie innerhalb der Bronzeornamente dürfte erst Tausende von Jahren später vom Verfasser des Pokutulu erfunden oder nach mündlichen zweifelhaften Überlieferungen zusammengestellt sein.

Eine systematische Untersuchung der Formensprache ist bisher nicht unternommen worden. Durch Zusammenstellung einiger ausgegrabener, für die Ornamentik maßgebender Stücke, unter Vergleichung von ähnlichen Formen in der übrigen Welt, will ich die Beziehungen zu den älteren Kulturkreisen am Mittelländischen Meere in historischer Folge nachzuweisen versuchen.



Abb. 6. Phönix auf Stein stehend bei Mondschein mit Wolken, rechts unten der Glückspilz, Chinesische Stickerei im kaiserlichen Schatzhause, Nara. XVII. Jahrhundert. (Aus Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Band I, nach Kodama, Shinsen Kodaimoyo Kagami)

I. STEINZEIT
PRÄMYKENISCHER EINFLUSS

Steinzeitliche Reste der Ainos sind an vielen über die Inseln des japanischen Reichs zerstreuten Orten, teils in Muschelhaufen, teils in der Erde gefunden. Die steinernen Pfeilspitzen, Äxte und Schaber sind in ähnlichen, wenn auch nicht gleichen Formen in der ganzen steinzeitlichen Welt verbreitet gewesen und geben keine besonderen Anhaltspunkte. Dagegen weisen die Töpfereien wesentliche Eigentümlichkeiten auf.

Im Gegensatz zu den späteren malaischen Töpfereien (Abb. 18) finden wir in der ältesten Zeit eine reiche Ornamentik von geschwungenen Linien, Spiralen, Oblongen und daneben plastische Buckel und merkwürdige Griffe (Abb. 1). Auch die Gefäßformen mit glattem Boden, auf dem häufig der Abdruck der Matte, auf der der weiche Ton beim Formen stand, erkennbar ist (9), zeigen eine reiche, von den späteren Malaienarbeiten völlig verschiedene Gestaltung, indem der hohe Fuß ebenso wie die runde bauchige Form noch unbekannt sind.

Die Töpfereien sind durchgehend mit freier Hand geformt. Die Buckel und Griffe (12—17) sind so wenig der Technik des Tonscherbens entsprechend, daß wir die Nachahmung älterer Bronzevorbilder annehmen können.

Wenn wir zum Vergleich Töpfereien aus dem Mittelländischen Meer heranziehen, so finden wir in Zypern und dem frühen Mykene, etwa aus dem III. Jahrtausend vor Christi, ähnliche reiche Spiralen- und Oblongenornamente. Auch finden wir dort bereits Kupfergefäße, die Buckel und Grifformen aufweisen, die als Vorbilder für die Ainostöpfereien gelten können.

Für den Zusammenhang mit Westasien besonders charakteristisch sind zahlreich gefundene kleine Brettidole mit Augen und Nase ohne

Mundangabe (2) und Tonfiguren in Menschengestalt. Wenn letztere zwar erst unter japanischem Einfluß in der nachchristlichen Zeit entstanden sein dürften, weisen sie doch so wesentliche Abweichungen von den Formen der gleichzeitigen japanischen Tonfiguren auf, daß wir an diesen Unterschieden die alten Ainosüberlieferungen erkennen können. Die japanischen Totenbeigaben stellen meist schlanke, bekleidete Figuren dar, während die der Ainos mehr ins Breite laufen und in völlig unjapanischer Weise besonders stark das Becken und die Geschlechtsteile betonen. Dazu kommt, daß Frauengestalten viel häufiger als Männerfiguren gefunden sind. Diese Eigentümlichkeiten zeigen uns Anklänge an Figuren, die im steinzeitlichen Südfrankreich, in den Höhlen von Matola, in den Westalpen, in Malta und als Tonfiguren in Ägypten sowie zahlreich als Steinstatuetten in späterer Zeit aus Troja und der Insel Amorgas, sowie dem ganzen prämykenischen Kulturkreis bekannt sind.



Abb. 7. Japanischer Kaiser im Krönungsornat, mit den Symbolen: Sonne, Mond, Tiger, Löwe, Drache, Phönix, Axt, Flammenornament; phantastische moderne Zeichnung. (Nach jap. Holzschnitt; Sammlung Exz. v. Radowitz-Berlin)

Ich glaube daher, daß man diese Gestalten nicht wie die späteren japanischen als Ersatz der Menschenopfer betrachten darf, sondern als Symbol einer vielleicht arischen Gottesidee, nämlich der weiblichen Göttin der Natur, die von Südfrankreich über die Länder des Mittelländischen Meeres bis zum fernen Osten in der frühen Steinzeit verehrt wurde. Auch die Brettidole sind in ganz ähnlicher Form in Zypern gefunden und ebenfalls als Symbole der Göttin der Fruchtbarkeit bestimmt.

Desgleichen hat das Vorkommen des Phallus, der im späteren China, soweit mir bekannt, in dieser Form nicht üblich war, im Westen zum Beispiel in Troja und andern Orten sein Vorbild. Bei den Ainos werden noch heute auf den Gräbern phallusartige Merkmale errichtet und die Dorfältesten sollen einen phallusähnlichen Holzstab als Zeichen der Würde benutzen.

In Japan ist der Phallus bekannt, aber er hat niemals eine besondere Erwähnung im Kultus erlangt. Die Literatur gibt uns keine Aufklärung, nur aus Aberglauben wird er überall angewendet und noch bis vor kurzem,

vielleicht als Dank für überstandene Krankheit oder als Ausdruck des Wunsches für Fortpflanzung, in verschiedenem Material und sehr abweichenden Dimensionen in den Tempeln geopfert. Es handelt sich hierbei vielleicht mehr um einen diskreten Aberglauben, der von den gefangenen oder geraubten Ainosfrauen übertragen wurde, als um eine von den Einwanderern mitgebrachte Tradition, da sonst eine offizielle Erwähnung innerhalb der religiösen oder politischen Sitten nachweisbar sein müßte.

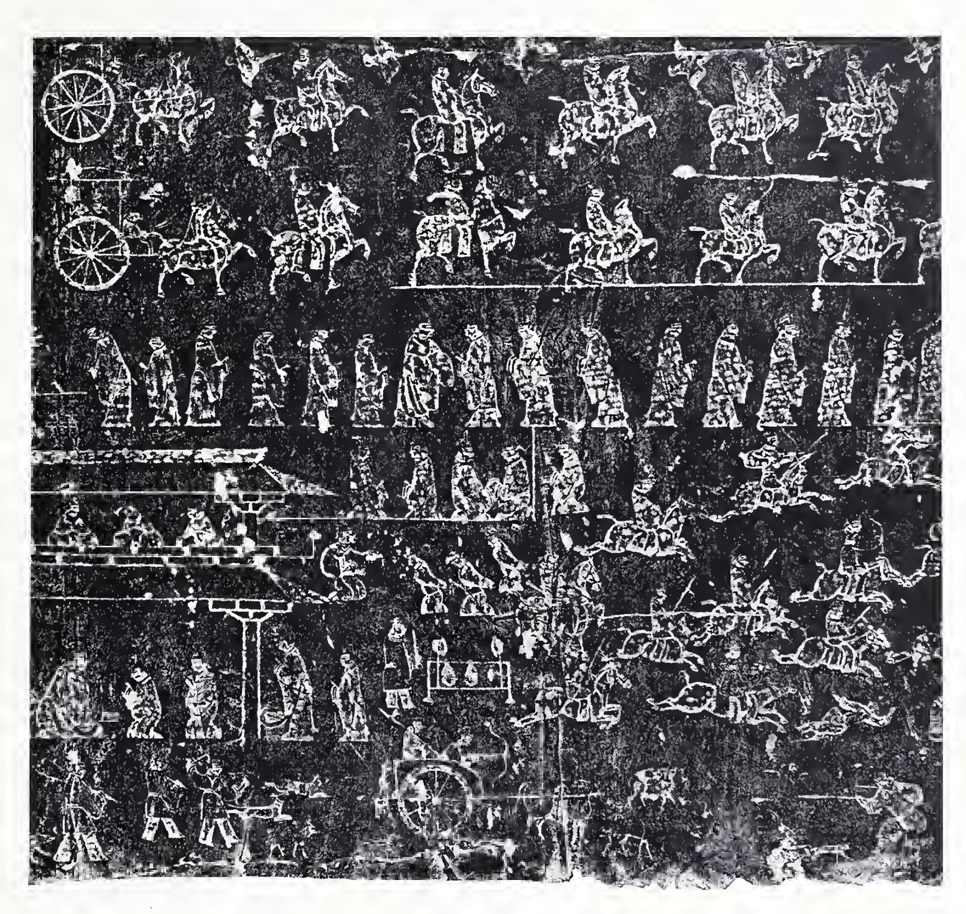


Abb. 8. Umzug zu Pferd und Wagen; Hofleute; Einstöckiges Haus, 3 Gefangene auf den Knieen, Reiter mit Lanze und Bogen; Jagdauszug, Ochsenwagen mit Bogenschützen; Hunde mit Treibern in Hosen mit kurzem Rock; Steinrelief von Hsiao Tang Shan, Shantung, I. Jahrhundert vor Christi. (Aus Chavannes, La Sculpture en Chine)

Bereits auf den ältesten Darstellungen chinesischer Kaiser, Hofbeamten und Priester werden Szepter oder breite Stäbe in der Hand getragen (Abb. 8). Diese Sitten drangen auch nach Japan und heute noch finden wir allgemein im buddhistischen Osten Asiens den Heiligen mit dem Szepter dargestellt. In China werden derartige zum Ornament gestaltete Szepter ähnlich wie bei uns Ostereier als Geschenk verehrt. Meistens sind sie aus Stein gemeißelt. Hieraus kann ihre Entstehung in der Steinzeit vermutet werden, da in Ostasien immer diejenigen Formen und Materialien des betreffenden Gegenstands oder der Sitte beibehalten sind, die bei der Einführung in Anwendung waren.



Abb. 9. Kampf auf der Brücke, Bogenschützen, Schwertträger mit Schild, Steinrelief vom Grabmal der Familie Wu, Shantung, 147 n. Chr. (Aus Chavannes, La Sculpture en Chine)

In dem Szepter ist wahrscheinlich eine umgestaltete Form des Phallus erhalten. Die ursprüngliche Phallusform ist kaum noch erkennbar, indem der Knopf unter dem Einfluß der chinesischen gebuchteten Schnörkellinie, die wir weiter unten kennen lernen werden, zu einem blattförmigen Ornament gestaltet wurde, das in einer späteren, naturalistischen Zeit mit einem ähnlich geformten Pilz (Abb. 6) in Zusammenhang gebracht wurde.

Die Ainos mit ihren breitschultrigen, kleinen Figuren, mit dem langen schwarzen Haar und Vollbart, mit gerade stehenden, tiefliegenden Augen, zeigen alle typischen Eigentümlichkeiten eines kaukasoiden Stamms. Bältz hat in seinen Untersuchungen das Porträt von Tolstoi neben das von einem Ainos gesetzt, um nachzuweisen, daß kaum ein Rassenunterschied zwischen den Kleinrussen und den Ainos besteht.

Unter Berücksichtigung dieser verschiedenen Momente erscheint es wahrscheinlich, daß ein kaukasoider Volksstamm aus dem prämykenischen Kulturkreis, vielleicht im III. Jahrtausend vor Christi, nach dem Nordosten ausgewandert ist. Um die persischen Völkerstämme zu meiden, zogen die Auswanderer nach dem Nordosten, dann an den nordischen Grenzgebirgen entlang und in der gleichen Richtung weiter bis in die heutige Mandschurei oder Nordchina. Welche Teile Nordasiens damals bevölkert wurden, ob in fester Ansiedlung oder von Nomadenhorden, wird erst feststellbar sein, sobald systematische Ausgrabungen in China, der Mandschurei und Sibirien gemacht sein werden. Etwa 1000 Jahre später wurden die steinzeitlichen Kaukasoiden durch nachdrängende Bronzevölker, die heutigen Chinesen, zersprengt. Der eine Teil wich nach Rußland aus, während der andre sich über das Festland hinaus auf die japanischen Inseln rettete.

In vielen Jahrhunderten haben die kaukasoiden Ainos fast das ganze heutige japanische Inselreich besiedelt und die primitive Steinzeitkultur bis

zum Vordringen der malaiischen Japaner bewahrt. Ein Verkehr mit dem Festland dürfte in dieser Zeit nicht bestanden haben, da ein Einfluß auf die Formensprache nicht zu erkennen ist.

II. BRONZEZEIT IN CHINA — MYKENISCHER EINFLUSS

Die etwa um 2000 vor Christi — nach den Chinesischen Annalen beginnt die erste Dynastie um 2205 vor Christi — vordringenden Chinesen standen bereits unter dem Einfluß einer hohen Kultur und kannten die Bronze.

Hatten die steinzeitlichen Ansiedler als Fischer und Jäger gehaust, deren Wohnstätten wir nur noch in Gestalt von viereckigen Löchern als Fundament der winterlichen Erd-Jurten in Japan finden, so scheinen die neuen Eroberer die Kenntnis des Hausbaues mitgebracht oder frühzeitig erworben zu haben. Die ältesten erhaltenen Abbildungen befinden sich auf Steinreliefs vom Berge Hsiao Tang Shan in Shantung aus dem I. Jahrhundert vor Christi (Abb. 8) und vom Grabmal der Familie Wu aus dem Jahre 147 nach Christi (Abb. 2), ebenfalls in Shantung. Auf beiden sehen wir ein- und zweistöckige Hallen mit Holzsäulen und vorspringendem schindelbedecktem Regendach, das von kapitälartig ausladender Holzkonstruktion getragen wird.

Bauten aus so früher Zeit sind in China nicht erhalten; aber alle frühen Eigenarten in Japan, sowohl im Grundriß der Bauanordnung als auch in der Baukonstruktion, soweit sie von dem malaiischen Pfahlbau abweichen, können wir als chinesisch ansprechen. — Bei alten





Abb. 10. Wagen des Kaisers von China, Kupferstich aus: Grosier, Description générale de la Chine, Paris 1787. — König Darius im Kriegswagen, angegriffen von Alexander dem Großen zu Pferde (links); Mosaikbild aus Pompeji, verschüttet 97 nach Christi, ausgegraben 1861. (Abbildung aus: Overbeck, Pompeji in seinen Gebäuden, Altertümern und Kunstwerken, 1884)

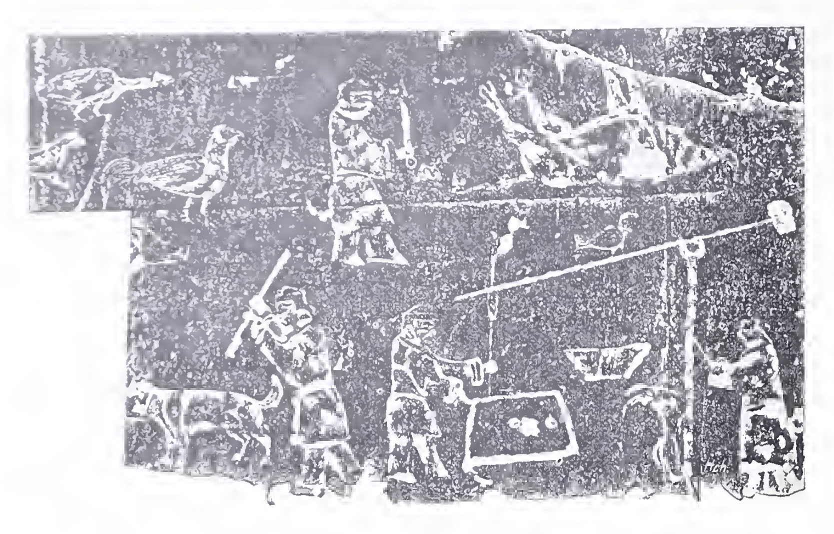


Abb. 11. Handwerker bei der Arbeit; Schlächter und auf dem Rücken liegender Ochse, daneben Hahn und Ente; Brunnen mit Schwengel, Viehtreiber; Steinrelief von Hsiao Tang Shan, Shantung, I. Jahrhundert vor Christi. (Aus Chavannes, La Sculpture en Chine)

japanischen Tempelanlagen (Abb. 3) befindet sich das Hauptgebäude, mit einem Zugang durch meist mehrere Tore, in der Mittelachse eines umgebenden, rechtwinkligen Außenhofs. Auf steinernem Sockel oder terrassenförmigem Unterbau ist das Haus in Holzsäulenkonstruktion, die in der Grundform den chinesischen Steinreliefs entspricht, erbaut. Die Eingangstür ist in der Mitte; Treppen vermitteln den Zugang. — Während die assyrische Königsburg und ähnlich alle Ansiedlungen von Nomadenvölkern um Innenhöfe ihre Wohnräume lagern, finden wir hier den Außenhof, der ebenso wie der terrassenförmige Unterbau in dem Palast Mykenäs und der Totenstadt Ägyptens vorkommt. Ob diese Bauart einst am Nil zum Schutz gegen Überschwemmungen entstanden und dann als Sitte von Land zu Land übertragen oder an verschiedenen Orten gegen klimatische Ausdünstungen, oder in Erinnerung an frühere Festungsanlagen beibehalten ist, wissen wir nicht. Jedenfalls zeigen noch heute japanische Tempel die Eigentümlichkeiten dieser Anlagen und der heutige Städtebau sowie der Palast- und Tempelbau in China lassen die Entstehung aus der gleichen Grundform erkennen.

Als ältestes Palladium der chinesischen Herrscher werden in der Literatur, zuerst 605 vor Christi, Bronzeurnen erwähnt. Leider sind sie 245 vor Christi verloren gegangen, so daß wir uns keine Vorstellung von ihrer künstlerischen Ausführung machen können.



Abb. 12. Oben: Wolkenband mit Geistern und Vögeln. Unten: Gottheit im Sternbild des großen Bären empfängt Gesandtschaft. Steinrelief vom Grabmal der Familie Wu, Shantung, 147 nach Christi. (Aus Chavannes, La Sculpture en Chine)



Abb. 13. Rückseiten von Bronzespiegeln mit Tier-, Pflanzen- und Rankenverzierung, griechisch-baktrischer Stil der Han-Zeit, 206 vor Christi bis 265 nach Christi (Aus Seishi Kokkan)

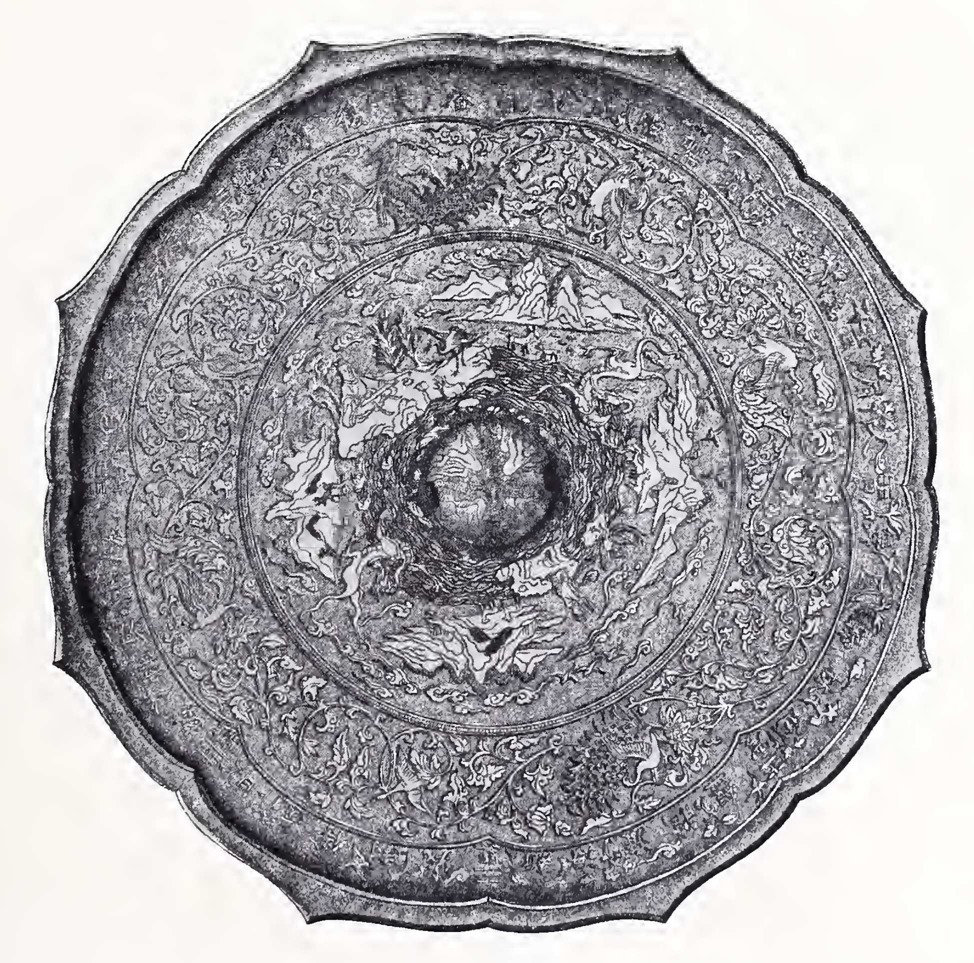


Abb. 14. Bronzespiegel; in der Mitte Wasser, Felsen, Drachen, Vögel, Frau mit Guitarre und stehender Mann, Rand mit Ranken und Tieren, außen Schriftrand, im kaiserlichen Schatzhaus, Nara, VIII. Jahrhundert. (Aus Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Band II, nach Kokkwa Yoho)

Richthofen meint, daß die Kenntnis dieser Gefäße als so bekannt vorausgesetzt wurde, daß eine nähere Beschreibung unterblieb. Ich glaube eher, daß es sich hier um einen Kaiserschatz handelte, der, ähnlich wie die Regalien des Kaisers von Japan — Schwert, Amulett und Spiegel — zwar immer genannt und als Heiligtum verehrt, aber niemals aus den heiligen Verpackungen gelöst und niemals jemand gezeigt wurde. An historisch beglaubigten Stücken ist die Feststellung, welche Formen und Ornamente als die ältesten anzusehen sind, nicht möglich. In dem oben erwähnten Werke Pokutulu sind zahlreiche Bronzegefäße abgebildet, deren Verzierungen bis zum heutigen Tage vor-





Abb. 15. Silberschale mit eingravierten Reitern, Tieren und Pflanzen, im Podaiji-Kloster, datiert 766. (Aus Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Band II; nach der Originalaufnahme von Gowland)

bildlich geblieben sind und von allen späteren nachweisbaren Einflüssen völlig abweichen. Es ist anzunehmen, daß diese Ornamentik in ihren Urformen schon bei der Einwanderung im II. Jahrtausend vor Christi bekannt oder im Verkehr mit dem Westen bald nachher eingeführt wurde und daß nach der Ansiedlung in Shantung jahrhundertelang keine neuen Anregungen

von auswärts erfolgt sind. Kopien wurden nach Kopien hergestellt und die einst bedeutungsvollen Symbole einer fremden Kultur zum sinnlosen Ornament entartet (Abb. 4). Bis zur Han-Zeit (206 vor Christi) finden sich keine Ansätze eines realistischen Naturstudiums und kein Einfluß neuer Gedanken, die aus der einheimischen Kultur entstanden wären. Die ursprünglichen Tierformen wurden zu Ornamenten (a, b), während Pflanzen, Menschen- und Tiergestalten nach der lebenden Natur fehlen. Der Gedankenkreis blieb völlig beschränkt auf die wenigen einmal eingeführten Vorbilder.

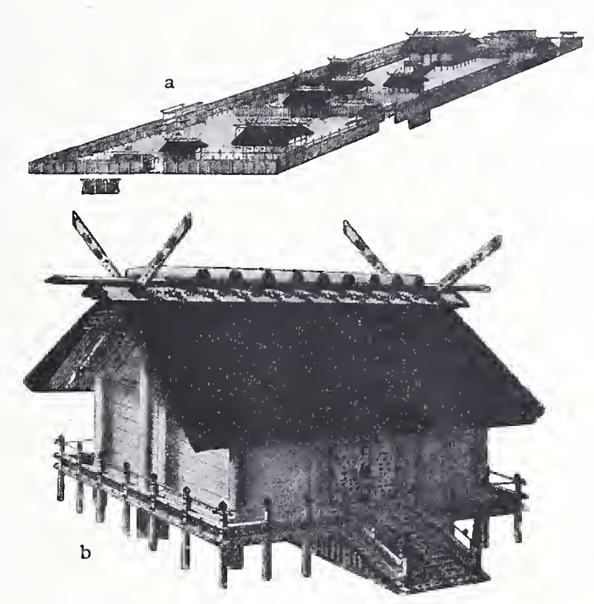


Abb. 16. Tempel zu Ise. a Gesamtansicht des Sonnengöttin Amateras-Tempels; b Haupthalle des Gottes Susanow-Tempels. (Aus Kokkwa Joho)

Schon bei den frühen Bronzegefäßen finden wir die Beherrschung der Gußtechnik in der verlorenen Form sowohl im plastischen Relief- und Vollguß als auch in der schwierigen Herstellung von Hohlgefäßen. Die Eleganz der Gefäßformen und der plastischen Tierköpfe an den Henkeln einerseits und die ganz mangelhafte Reliefornamentik in der zweidimensionalen Fläche andrerseits zeigen, daß die Arbeiten nach guten Vorlagen kopiert waren, aber überall da, wo der Techniker mit eigener Kunstfertigkeit den Entwurf der Fläche anpassen mußte, eine minderwertige Ausführung stattfand (a, b, d). Charakteristisch für diese Ornamentik ist das Spiralenmuster, das in den verschiedensten Größen als selbständiges Ornament oder als Füllung der Zwischenräume rund oder in eckiger Einzelform als Mäandergrund (b, c) benutzt wird. Ferner finden wir Schuppenmuster (d), Bandornamente mit Tierköpfen (c), vor allem den Ochsenkopf (a, d), von dem schließlich nur mehr der Nasenrücken und die Augen wiedergegeben sind, bis auch sie zu einzelnen Ornamenten aufgelöst werden. Wie bei den Brettidolen der Ainos wird Nase und Auge, allenfalls noch die Hörner, aber niemals der untere Teil



Abb. 17. Köpfe von Tonfiguren mit Helmen. Zweischneidiges Bronzeschwert und Bronzelanzenspitze aus protohistorischen Steingräbern. (Aus: Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Band III, nach: An Album of the protohistoric Remains of Japan)

des Gesichtes abgebildet. Stilisierte Tiergestalten (b), die später als Phantasiefiguren, wie Phönixe und Drachen, gedeutet wurden und schließlich zu sinnlosen Schnörkeln ausarten, lassen lebendige Bilder einer fremdländischen Natur als ursprüngliche Vorlagen vermuten. Die kopierenden Handwerker gestalteten im Laufe von Jahrhunderten die Studien der Künstler zu geistlosem Liniengefüge. Überall in der Welt ist die Beobachtung zu machen, daß das Auge



Abb. 18. Protohistorische Töpfereien aus Steingräbern im kaiserlichen Museum und in der Universität, Tokio. a, b, c, g, Kultgefäße auf hohem Fuß. f, „Korea"topf. h. Kultgefäß mit aufgesetzten Figuren auf dem Sockel. [Aus Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Band II, nach Kokkwa, Heft 89, h. An Album of the protohistoric Remains of Japan, a bis g.]

früher für die Plastik geschult ist als für die Flächendarstellung. Während dort die lebendigen Vorbilder direkt übertragen werden können und die Abformung ohne weitere Umgestaltung im Gehirn möglich ist, verlangt jede Flächendarstellung eine stilisierte Wiedergabe des Gesehenen und eine Anpassung an die betreffende Stelle, also eine selbständige künstlerische Durcharbeitung. Diese Gehirntätigkeit verlangt offenbar eine höhere Schulung. Die Arbeit wird daher dem jeweiligen Können des Handwerkers entsprechend verschiedenwertig ausgeführt.



Abb. 19. Drei Amulette (Magatama) aus Stein, Ohrringe aus Gold, Arm- und Fingerringe aus Gold, Ketten aus zylindrischen und runden Glasperlen, im kaiserlichen Museum, Tokio, aus protohistorischen Steingräbern. (Aus Gowland, The Dolmens of Japan)

Ein weiterer, diesen frühen Stil charakterisierender Dekor ist das gebuchtete Wolkenornament, das dauernd die altertümliche Darstellung von Wolken, Felsen und vielen stilisierten Zeichnungen beherrscht. Reichel hat bereits darauf hingewiesen, daß eine Ähnlichkeit dieses Ornaments mit den in mehrfarbigem Golde eingelegten Mustern auf Dolchklingen aus Mykenä besteht (Abb. 5 b). Zugleich machte er aufmerksam, daß auf Freskobildern in Kreta ein ähnliches, der Maltechnik angepaßtes, flockenförmiges Gebilde zwischen den Blumen als Füllung gemalt ist (c).

Beide Motive dürften ein gemeinsames Vorbild haben, das unter Anpassung an die verschiedenen Techniken entsprechend umgestaltet worden ist. Die berühmten Goldbecher von Vaphio aus dem II. Jahrtausend vor Christi zeigen uns eine Terraindarstellung in der stilisierten Art von zerklüftetem Gebirge (a). Aus ästhetischen Gründen wurde der Zwischenraum, der sich am obern Rand des Bechers zwischen den Menschen und Tieren ergab, ebenfalls mit derartigen Steingebilden verziert, nur umgekehrt von oben nach unten, so daß sie von dem obern Rand in die freie Luft herabhingen. Die ornamentale Füllung der vom Bilde freigelassenen Flächen finden wir auf allen Reliefschnitzereien sowohl in Ägypten wie bei den Kerbschnitzereien in Europa und den Holz- und Steinreliefs an den Tempeln Indiens. Ich glaube, daß die Reliefschnitzer aus ästhetischem Gefühl die volle Fläche mit Mustern überzogen haben und daraus ein Schönheitsgesetz entstand, das auch für die Freskomalereien und Metallarbeiten maßgebend blieb.

Die Stein- oder Terrainmuster wurden in der Freskomalerei flockenartig (c) ausgebildet und bei Metallarbeiten in Anpassung an die Technik der Drahteinlagen zur geschlossenen, abgerundeten Wolkenform (b) gestaltet. Diese verschiedenen Ausführungsarten sowie das Bedürfnis, die ganze Fläche gleichmäßig mit Mustern zu überziehen, sind wesentliche Merkmale der chinesisch-japanischen Ornamentik und haben sehr erheblich sogar die Bildmalerei beeinflußt. Erst in viel späterer



Abb. 20. Masken für Tanz, Stil VIII. Jahrhundert, Japan. (Katalog Sammlung Gillot, Paris 1904)



Abb. 21. Protohistorische Grabkammer mit Steinsarkophag, Provinz Yamato. (Aus Gowland, The Dolmens of Japan)

Zeit wurde dieser traditionelle Schnörkel naturalistisch aufgefaßt und mit dem ähnlich geformten Glückspilz in Verbindung gebracht. Auf einer Stickerei des XVII. Jahrhunderts (Abb. 6) sehen wir den Stein am Boden, die Wolken am Mond und den Pilz mit dem gleichen Schnörkel dargestellt. Für alle Stein- und Wolkendarstellungen blieb bis zur modernen Zeit die ursprüngliche mykenische Ausführung einzig und allein beibehalten. — Diese gebuchtete Wolkenornamentik beeinflußte alle Verzierungen (Abb. 4 d, oben). In späteren Jahrhunderten kam sie nach Japan und verdrängte dort alle bisherigen, aus Kreis und Linie bestehenden Ornamente; ähnlich wie sie in ihrer Weiterentwicklung in Europa als Rokokoschnörkel die konstruktiven Renaissancemotive aufgelöst hat.

Die Technik der Metalldrahteinlagen bedingte die Form der Spirale, während das Bedürfnis nach Flächenfüllung das Überziehen des undekorierten Metallgrunds mit zahllosen nebeneinander gesetzten Spiralen bewirkte. Das Muster hebt sich gleichsam von einem Spiralenuntergrund ab oder bildet selbst das Muster (Abb. 4). Als anstatt der Metalleinlagen durch Relief oder Gravüren eine ähnliche Wirkung erzielt werden sollte, verlangte die neue Technik eine leichter auszuführende eckige Ausgestaltung, so daß eine Art Mäandermuster (b, c) entstand. Das Mäanderband kam erst in der Han-Zeit unter griechisch-baktrischem Einfluß auf.

Suchen wir andere Beweise für die Beziehungen mit dem mykenischen Kulturkreise, so finden sich Ähnlichkeiten in dem geraden zweischneidigen Schwert und der „weithin schattenden Lanze“ sowie in der Schleuder und dem Schilde; eine Bewaffnung, die im vollsten Gegensatz zu der später aufkommenden malaiisch-japanischen steht.



Abb. 22. Einschneidige, gerade Eisenschwerter mit metallbelegtem Holzgriff und Scheide, Stichblatt aus vergoldetem Kupfer, aus protohistorischen Steingräbern. (Aus Gowland, The Dolmens of Japan)

Auch die Kriegstaktik zeigt Ähnlichkeiten mit der im Westen und merkwürdige Unterschiede gegenüber der späteren japanischen. Wie bei den alten Germanen war in Japan der Einzelkampf vor der zuschauenden Schlachtfront üblich. Die tapfersten Ritter traten einzeln vor, nannten ihre Namen und Titel und riefen den

Gegner zum Zweikampf heraus. War ein Kämpfer gefallen, so trat der nächste an seine Stelle. — Als die Mongolen im XIII. Jahrhundert feindlich die japanischen Inseln betraten, forderten ebenfalls einzelne Japaner zum Zweikampf auf, aber die Mongolen mit ihren Horden gingen in geschlossenen, durch Signale geleiteten Phalangen vor. Die Massen öffneten sich, umkreisten den einzelnen Ritter und hieben ihn nieder.



Ein Sturm vertrieb die feindlichen Schiffe von der Küste und kein zweites Mal hat Japan Kämpfe gegen ausländische Feinde zu bestehen gehabt.

Wenn wir den Kampf der klassischen Griechen mit den Persern vergleichen, so finden wir eine ähnliche Kampfesverschiedenheit. Etwa 1700 Jahre später standen sich in Japan zwei Völkerschaften gegenüber, die durch Jahrtausende hindurch ihre Taktiken, wie sie zum erstenmal aus der Fremde eingeführt waren, beibehalten hatten. Keine kriegerischen Ereignisse hatten eine Änderung ernstlich bedingt.

Jeder Chinese errichtet noch heute seinen Vorfahren einen kleinen Erdhügel und für die kaiserliche Familie werden gewaltige Steinmonumente erbaut. Wenn die moderne Ausführung von den Grabstätten in den alten Kulturländern wesentlich abweicht, so dürfte in Japan, wohin die Idee des Erdhügels in alter Zeit aus China über Korea



Abb. 23. Turkestanische Ausgrabungen im Ueno-Museum, Tokio. 1, 2 Köpfe in arischem Typus aus Gandhara, I. oder II. Jahrhundert nach Christi. 3—8 Köpfe in mongolisch-semitischem Typus. 9 Freskomalerei von buddhistischer Figur in semitischem Typus mit griechischem Kostüm. 10 Freskomalerei eines Buddha-Kopfes in mongolischem Typus. 3—10 ausgegraben vom Grafen Otani in Ost-Turkestan. (Aus Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Band III)



Abb. 24. Glücksgöttin (Srî Devi, Jap.: Kichijio Tennio) aus der indischen Lehre ins buddhistische Pantheon aufgenommen, farbige Malerei, zirka 50 cm hoch, modern restauriert, Jakushi-Tempel, Nara, Mitte VIII. Jahrhundert. (Aus Tajima, Selected Relics of Japanese Art, Band II)

gekommen ist, die älteste Form bewahrt sein. Während auf dem asiatischen Festland in den kriegerischen und revolutionären Zeiten die Spuren der Vergangenheit verwischt und vernichtet sind, hat der konservative Sinn des Inselvolkes die Sitten länger erhalten. So finden wir in Japan bis zum VII. Jahrhundert als älteste Formen mächtige Kaisergräber mit gewaltigen Erdhügeln — Dolmen —, die mit ihrem langeingebauten Eingang und der steinernen Totenkammer in der Mitte lebhaft an die Grabformen Europas und Westasiens erinnern.

Chinesische Ausgrabungen aus der Han-Dynastie sowie die Beigaben in den Dolmen Japans (Abb. 18) zeigen in den Gefäßformen große Ähnlichkeiten, während nur in Japan eigenartige Menschenfiguren aus Ton als Ersatz der lebendigen Opfer erhalten sind. In China wiederum finden sich Urnen in Gestalt von Kornspeichern mit Ziegeldach, Ställen mit Schafen und Schweinen und ähnlichen Darstellungen aus dem Leben, die in Japan fehlen.

Im Pokutulu sowie in Japan werden Äxte als alte Tempelschätze abgebildet, während sie als Waffe in der historischen Zeit keine Rolle spielen. In Japan habe ich überhaupt keine Anhaltspunkte für den Gebrauch von Äxten finden können, nur auf dem Krönungsornat des Kaisers (Abb. 7) ist merkwürdigerweise eine Axt neben den üblichen chinesischen Symbolen angebracht. Dieses Symbol dürfte mit der zum Ornat passenden runden Kappe mit viereckig aufgesetzter Platte, ähnlich unseren Ulanenkäppi und dem Doktorhut in England, in alter Zeit von China nach Japan gelangt sein. Auf den chinesischen Steinreliefs werden nur die frühesten Kaiser mit derartigen Kappen dargestellt, während die späteren aus der Zeit der Herstellung der Steinreliefs mit anderen Kopfabzeichen abgebildet sind. Zum Kaiserornat

der chinesischen Kaiser im XVIII. Jahrhundert gehörte wiederum die Kappe (Abb. 10). Wenn uns auch vorläufig noch die einzelnen Nachweise fehlen, so können wir doch vermuten, daß diese eigenartige und sicher historisch entstandene Tracht mit den andern Sitten und Symbolen zugleich aus dem Westen stammt. Dann können wir in der Axt das alte kretisch-mykenische Symbol des Zeus wiedererkennen.

In diesem Zusammenhang können wir die chinesischen Einwanderer als Vermittler des mykenischen Kulturkreises, nicht etwa als Mykener, ansprechen.

III. GRIECHISCH-BAKTRISCHER EINFLUSS. — MITTELCHINA

Aus der Han-Zeit (206 vor Christi bis 265 nach Christi) sind die wiederholt erwähnten Steinreliefs erhalten, die einen ganz eigenartigen Stil aufweisen. Auf dem Hügel Hsiao Tang Shan sind einige Steine aus dem I. Jahrhundert vor Christi gefunden und weitere sind zufällig im XVIII. Jahrhundert ausgegraben worden, die nach ihrer Inschrift von dem Grabdenkmal der Familie Wu aus dem Jahre 147 nach Christi stammen. Beide Fundorte liegen in der Provinz Shantung, der ausschließlichen Kulturstätte des alten China.



Abb. 25. Nioirin, farbige Freskomalerei, zirka 3·4 m hoch von Koreaner Donchò, an der Mauer der Goldenen Halle (Kondo) des Horiuji-Klosters in Nara, Yamato, 610 nach Christi. (Aus Tajima, Selected Relics of Japanese Art, Band II)

Hier finden wir eine völlig neue Auffassung, indem zum erstenmal Menschen und Tiere teils mit gravierten Linien, teils in Vollrelief gemeißelt sind. Auf den ersten Blick erinnern die kurzen gedrungenen Pferde und die zweiräderigen Wagen an griechische Darstellungen. Wenn auch nur wenige Werke durch Zufall erhalten sind, so hat sicher eine umfangreiche Kunstbetätigung damals stattgefunden. Es fehlt jeder Anhalt, um einen allmählichen Entwicklungsprozeß der Kunstsprache vermuten zu können. Vielmehr dürfte, wie einst die reichen Formen der mykenischen Kunst nach China kamen und so gut es ging nachgeahmt wurden, auch hier eine hochstehende fremde Kunst als Vorbild gedient haben.

Während Shantung eine isolierte Kulturprovinz im Nordosten war, hatte eine Reihe kleinerer Staaten im Norden von Indien und in Zentralasien die Tradition der griechischen Kultur gerettet. Aus den Annalen der Han-Dynastie wissen wir, daß unter dem Kaiser Wu ti (140 bis 87 vor Christi) ein politischer Einfluß und ein reger Handelsverkehr Chinas mit den westlichen Ländern entstanden war. Durch diese Verbindung sind die Ausklänge



Abb. 26. Mann in lehrender Pose, rechte Hand erhoben, linke Hand hält Buch (Pothi) in oblonger Form; Mann im Buch lesend; Frau in Stellung der griechischen Venus, mit rotem Haarband, Hals- und Armbändern, vierfachem Beckenriemen mit Schellen oder Perlen wie Tänzerinnen in Indien; viereckiges Wasserbassin mit Lotosblüten in Dunkelblau und Tiefpurpurrot, Knabe mit Fußring und Knabe schwimmend, davor gesatteltes Pferd. Freskomalerei aus Dandan-Uiliq, Ruinen, Khotan, Ende VIII. Jahrhundert. (Aus Stein, Ancient Khotan)

der klassischen Kunst nach China gelangt. Hirth vermutet besonders einen griechisch-baktrischen Einfluß. (Vergleiche S. 301.)

Wie die Werke des Confucius aus der Geschichte entnommene Lebensregeln, aber noch keine Reflexionen über das Seelenleben enthalten, und wie die erzählenden Balladen gegenüber den lyrischen Stimmungsversen bevorzugt wurden, so auch sind die bildnerischen Darstellungen nur Illustrationen zu der sorgsam registrierten Tagesgeschichte oder zu den erhaltenen Überlieferungen (Abb. 2, 8, 9). Es ist im wesentlichen eine naiv erzählende Niederschrift von historischen Begebenheiten. In einzelnen Bildern sind personi-



Abb. 27. Chien-Ch'en (Jap.: Ganshin), Priester aus Yang Provinz, China, segelte 741 nach Christi nach Japan mit 180 Schülern, unter ihnen Ssu-t'o, der Verfertiger der Statue in bemalter Papiermasse; im Tosho daiji Tempel, Yamato, VIII. Jahrhundert. (Aus Kokka, Heft 173)

fizierte Wolken und Sternbilder gezeichnet (Abb. 12).

Noch fehlen alle Regeln einer Komposition. Die Fläche wird, wie auf den Bronzen mit Ornamenten, so jetzt mit figuralen Darstellungen vollgefüllt. An freien Stellen werden mit Vorliebe Vögel ornamental zwischengefügt (Abb. 9, 12).

Die Technik bedingte ein Neben- und Übereinanderstellen der handelnden Menschen und dadurch entstanden jene perspektivischen Grundregeln, die bis zum heutigen Tage auf ostasiatischen Malereien beibehalten sind. Da die spätgriechische Licht- und Schattenmalerei niemals nach China kam, so lernte man nicht die Raumtiefe durch Farbwerte erzielen, sondern blieb an die lineare Darstellung gebunden. — Die Weiterentwicklung der Malerei zur rein ästhetischen Kunst verlangte bessere Beachtung der Perspektive. Damals wurde aus der Tradition des räumlichen Übereinander, durch die Zeichnung aus der Vogelperspektive, jenes Gesetz der Perspektive geschaffen, das einen so wesentlichen Unterschied gegenüber europäischer Auffassung bildet.

Die Relieftechnik verlangte eine genaue Beobachtung der Natur und besondere Betonung der Bewegung. Diese zeichnerische Silhouettenkunst ist maßgebend geblieben für die figurale Darstellung in der Malerei und noch mehr im Kunstgewerbe. Wenn wir japanische Holzschnitte aus dem XVIII. Jahrhundert neben die Abdrücke der Steinreliefs legen, so finden wir Menschen und Tiere sogar in Kleinigkeiten, zum Beispiel bei den Pferden die hocherhobenen Füße mit übertrieben starken Hufen und die kurze gedrungene Figur mit dem dicken Hals, in ganz ähnlicher Weise gezeichnet. Auch die Menschendarstellung in ihrer geschlossenen Linienkomposition ist in der moderneren Zeit nur durch den kalligraphischen Rythmus der japanischen Schrift etwas mehr abgerundet, aber sonst im primitiven Umrißstil bis zur Neuzeit beibehalten.

Die Reliefs geben eine vortreffliche Kulturgeschichte der Han-Zeit. Wir sehen die Hofleute lange bauschige Gewänder und die Diener kürzere Röcke und Hosen tragen. Der Rang der Vornehmen wird durch jene eigenartigen Kopfbedeckungen bezeichnet, die fast unverändert in dem konservativen Japan jahrhundertelang in Mode geblieben sind, während die Fremdherrschaften in China Änderungen herbeiführten.

Die Ratgeber des Königs tragen in den vor der Brust zusammengehaltenen Händen jenen Stab, der wahrscheinlich den letzten Rest des



Abb. 28. Buddhistische Figur, Bronze, 30 cm hoch, im Ryugaiji-Tempel, Yamato, angeblich vom Chinesen Chi Shou-Chün; rundes Gesicht und Faltenwurf zeigen japanischen Stil des VIII. Jahrhunderts. (Aus Kokka, Heft 178)

früheren Phallusses darstellt (S. 305). — Die Kampfbilder zeigen die Vornehmen im zweirädrigen Wagen, beschützt von Reitern und Fußsoldaten (Abb. 9). Während der dachförmige Oberbau für Reisewagen gebraucht wurde, hat der kaiserliche Staatswagen die ursprüngliche Form bewahrt, die wir in der ganz gleichen Gestalt eines einfachen viereckigen Kastens auf hohen Rädern mit vier nebeneinander gespannten Pferden auch als Kriegswagen des Königs Darius auf dem berühmten vor wenigen Jahrzehnten ausgegrabenen Mosaikbild der Alexanderschlacht in Pompeji wiederfinden (Abb. 10).

Neben dem kleinen Bogen wird das gerade Schwert und der gebuckelte Schild gebraucht. Das Schwert hat einen runden durchlochten Knauf mit langer Quaste. Die Schwerter aus Bronze wurden in der Eisenzeit als Tauschgeld gehandelt und schließlich als Geld im Anklang an die alte Schwertform gegossen. In der Weiterentwicklung blieb die Klinge fort und die Form des durchlochten Knaufs blieb als heutiges „Cash" übrig.

Auch der Handwerker in seinen verschiedenen Betätigungen findet sich eingemeißelt (Abb. 11). Der Fleischer will mit seinem breiten spitzen Messer den auf dem Rücken liegenden Ochsen schlachten, während andere Männer am Brunnen beschäftigt sind. Neben den vierfüßigen Tieren sind auch Vögel in nach der Natur studierter Bewegung abgebildet. — Auf einem Relief ist der Himmel personifiziert dargestellt (Abb. 12). Wir sehen das Sternbild des großen Bären mit seinen sieben Sternen und darüber die gebuchtete Form des Wolkenornaments zu einem Wolkenband entwickelt, das von geflügelten Engeln und Vögeln belebt ist. Hier ist vielleicht der Ursprung jenes berühmten Wolkenbandmusters zu finden, das im XIII. Jahrhundert durch die Mongolen nach Persien eingeführt wurde und dann nach Europa gelangte.

Weitere Einflüsse lassen sich aus Metallspiegeln erkennen, auf deren Rückseiten neben verschiedenartigen Tieren zum erstenmal Pflanzenmotive verwendet sind (Abb. 13). Die meist mißverstandene fortlaufende Ranke sowie besonders die Verwendung der erst aus Turkestan nach China eingeführten Weintraube sowie die Darstellung von in China unbekannten Löwen, lassen das fremdländische Vorbild erkennen. Sogar den Pegasus der

Griechen, das geflügelte Pferd und die phantasievoll ausgeschnörkelten Pfauen oder Hähne, aus denen in fortgesetzter Übertragung der Phönix entstand, finden wir hier. Auch Insekten und Pflanzen sind durchaus häufig. Zugleich sehen wir die früher einfache Kreisform zur gebuchteten Linie gestaltet.

War einst von den primitiven Völkern das mykenische Vorbild entsprechend dem niedrigen Niveau der ausführenden Handwerker zum



Abb. 29. Buddha Bheshajya-Guru (Yakushi) mit zwei Bodhisattvas. Bronze, zirka 70 cm hoch, in der Goldenen Halle (Kondo) des Horiuji-Klosters, Yamato, vom Koreaner Kuratsukuri Tori, laut Inschrift: 608 nach Christi (Aus Tajima, Selected Relics of Japanese Art, Band I)

schematischen Ornament gestaltet, so dürfen wir annehmen, daß zur Han-Zeit eine wesentlich höhere Kultur im Volk vorhanden war, da das übertragene griechische Vorbild zwar nicht in der Vollendung der griechischen Kunst, wohl aber in einer viel besseren Weise, als die Urvölker es vermocht hatten, kopiert worden ist.

Im Museum of Natural-History in New-York sind von Laufer zahlreiche Töpfereien gesammelt, die der Han-Zeit angehören. Wir finden Schalen auf

hohem Fuß, wie sie in den japanischen Dolmen ähnlich vorkommen, ferner sehr interessante Urnen, die den Hausurnen der alten Ägypter entsprechen und die Form von Kornspeichern als Rundbau mit Ziegeldach erhalten haben. Sehr interessant sind auch Gefäße in Form von Ziehbrunnen, deren Überbau deutlich die Rolle zum Aufwinden des Eimers zeigt; ein derartiges Gefäß enthält sogar in seinem Innern noch einen kleinen Wassereimer. Der Brunnen mit Schwengel dürfte die ältere Form sein (Abb. 11).

Ebenso interessant sind die tönernen Darstellungen von Schafen und Schweinen innerhalb von Gefäßen, die vielleicht den Hof oder Stall andeuten sollen. Offenbar sind es Totenbeigaben, die zur Ernährung der Verstorbenen gedacht sind. Dagegen sind bisher nicht Kultgefäße mit kleinen aufgesetzten Figuren gefunden worden, wie wir sie unter zyprischem Einfluß in Japan auf den Tongefäßen kennen lernen werden. (Abb. 18 h).

Auf einem Spiegel, der etwa seit dem VIII. Jahrhundert in einem japanischen Tempel aufbewahrt wird, finden wir die verschiedenen bisher kennen gelernten mykenischen und griechisch-baktrischen Motive in malerischer Gestalt vereint und weiter ausgebildet (Abb. 14). Die Kreisform in der Mitte buchtet sich nach außen, um dem Außenrand eine doppelt gebuchtete Linie zu geben. Wir sehen in der Mitte das Wasser in der bekannten stilisierten Darstellung, belebt von Felsen, die dem antiken Vorbild entsprechen. Darüber oblatenartig aufgesetzte Tiergestalten, zwischen denen Wolkenornamente, ähnlich wie auf den Dolchklingen Mykenäs, zur Füllung der Fläche angebracht sind. Am äußern Rand finden wir die griechische Ranke von fremden Tiergestalten belebt. Das Formgefühl für die griechische fortlaufende Linie war verloren gegangen und daher sind die einzelnen Schnörkel abgerissen nebeneinander gesetzt. Das Akanthusblatt ist in phantasievoller Vielgestaltigkeit zu einem stilisierten Blattornament verarbeitet.

Auf einer Silberschale aus dem VIII. Jahrhundert (Abb. 15) sehen wir zwischen den langgezogenen Wolkenornamenten Blumenstauden und Vögel, Reiter auf der Jagd und flüchtiges Wild, welche eine hohe Technik verraten. Die Verwendung des kleinen Bogens und das Kostüm zeigen das chinesische Vorbild während die Abschlußborten oben und unten den Einfluß der griechischen Ranke erkennen lassen.

IV. JAPANISCHE BRONZEZEIT — ZYPRISCHER EINFLUSS

Nach alten Legenden soll etwa 660 vor Christi Jimmu Tenno, der Ahnherr des heutigen Mikado, auf der westlichen Insel des japanischen Kaiserreichs gelandet sein. Die Taten seiner göttlichen Vorfahren und seiner irdischen Nachkommen sind uns ausführlich im Kojiki und Nihongi berichtet, deren Niederschrift in den Jahren 712 und 720 nach Christi nach älteren Berichten erfolgte. Da erst im Anfang des V. Jahrhunderts von Koreanern die Schrift in Japan eingeführt wurde, müssen die Aufzeichnungen aus der vorhergehenden Zeit nach mündlichen Angaben gemacht sein und entbehren daher der historischen Glaubwürdigkeit.

Viel bedeutungsvoller sind die zahlreich erhaltenen Zeugen der vergangenen Zeit, die als protohistorische Funde ausgegraben sind oder als lebendige Sitte noch heute herrschen. Alle Abweichungen gegenüber den Gewohnheiten der steinzeitlichen Ureinwohner und denen des späteren chinesischen Einflusses können als Eigentümlichkeiten der erobernden Einwanderer angesehen werden. Rasse und Sprache lassen die malaiische Abstammung erkennen.

Die steinzeitliche Erdjurte wurde verdrängt von dem Pfahlbau (Abb. 16), der sich in der heimatlichen Ansiedlung der Malaien am Wasser entwickelt hatte. Das Satteldach in gerader Linie ist mit Schilf oder Rohr bedeckt und erst unter dem späteren chinesischen Einfluß kommt die gebuchtete Linie und das Schindel- und Ziegeldach auf. Die Tempelanlage zeigt keinen systematischen Grundriß, sondern einen umfriedeten Platz, in dem der Haupttempel, ursprünglich wohl nur die Hütte oder die Schatzkammer des Häuptlings, das „Tabu" der Australier, mit einigen Nebengebäuden steht.

Ein wirklicher Tempel als Stätte des Kultus scheint ursprünglich unbekannt gewesen zu sein, wie auch vor der Einführung des Buddhismus kein eigentliches Gotteshaus existiert haben dürfte. Einzelne besonders schön gelegene Plätze, Quellen oder eigentümliche Bäume wurden als Sitz der guten Geister verehrt und eingezäunt. Es war eine Natur- und Ahnenverehrung, der jede bildliche Darstellung fremd war.

Die Leiche wurde nach den Funden der Totenbeigaben nur wenige Meter unter der Erde verscharrt. Die gewaltigen Grabhügel dagegen sind erst nach der Berührung mit dem asiatischen Festland aufgekommen, da in ihnen ausschließlich eiserne, einschneidige, gerade Schwerter gefunden wurden, während die zweischneidigen Bronzeschwerter der älteren Zeit nur im flachen Boden ausgegraben worden sind. Trotz der späteren Herstellung der zahlreich erhaltenen Kaisergräber können wir eine Reihe von Totenbeigaben in ihnen, besonders die Töpfereien, Glasperlen und Steinornamente als charakteristisch für den Stil aus der frühen Zeit der malaiischen Einwanderer ansehen, da unter dem chinesischen Einfluß eine Umformung stattfand.

Im Gegensatz zu der mykenischen Art Chinas finden wir hier die Bewaffnung der klassischen Griechen. Der große Bogen, das kurze zweischneidige, lanzettförmig gebuchtete Schwert mit starker Mittelrippe und breit verlaufendem Ansatz, über welchen der Griff lappenförmig herumgreift, sowie die zweischneidige Lanze mit starker Mittelrippe könnten ebensogut von den Helden Homers gebraucht sein (Abb. 17).

Zum Schutz gegen die zurückschnellende Sehne des Bogens wird seit altersher in Japan ein Armpolster verwendet, der auf dem asiatischen Festland für die von Persien bis China üblichen kleinen Reiterbogen unbekannt blieb. Auf Steinreliefs von Ninive aus dem VIII. Jahrhundert vor Christi sind am Arm Lederriemen und Polster zum gleichen Zweck dargestellt.

An Stelle der lebenden Opfer wurden den Fürsten Tonfiguren in die Gräber mitgegeben. Häufig sind die Menschengestalten in Glockenform

modelliert, wie sie ganz ähnlich in der Art, wenn auch nicht in der Ausführung, in Zypern ausgegraben wurden. Die Krieger sind meist mit Helmen in den verschiedensten Formen dargestellt (Abb. 17). Wir können Helme aus Leder oder die lederne Hirnkappe mit horizontal verlaufenden Bronzebändern versteift oder ganz aus Bronzeplatten zusammengenietet erkennen. Sogar Vogelschwingen sind in Bronze nachgebildet. Da Kupfer erst im VI. Jahrhundert nach Christi in Japan gefunden wurde, so müssen wir eine ziemlich bedeutende Einfuhr von Kupfer, wahrscheinlich in Bandform oder in Glockenform, wie es zahlreich beim Pflügen in der Erde gefunden wurde, annehmen.

Ferner sind die eigenartigen Tongefäße (Abb. 18), die in großer Anzahl ausgegraben sind, sehr charakteristisch. Im Gegensatz zu den steinzeitlichen, prämykenischen Ainosgefäßen sind die runden Formen an Stelle des geraden Bodens sowie der hohe Fuß bevorzugt. Ganz besonders merkwürdig sind die Gefäße mit mehreren Ausgüssen und die mit aufgesetzten kleinen Tier- und Menschenfiguren (h).

Die Ornamentik aus einfachsten Linien und Strichen, wie sie mit dem Fingernagel oder wellenförmig mit dem mehrzinkigen Kamm oder Muschelrand eingraviert sind, steht hinter der reicheren Spiralenornamentik der Ainos zurück.

Die ältesten Gefäße sind wie die steinzeitlichen mit der Hand geformt, während die späteren Arbeiten aus den Steingräbern unter koreanischem Einfluß meist die Bearbeitung mit der Töpferscheibe erkennen lassen.

Wenn wir Umschau halten, wo in der Welt ähnliche Gefäße gefunden sind, so müssen wir bis nach Zypern gehen. Dort waren etwa in der Zeit vom VIII. bis V. Jahrhundert vor Christi ganz ähnliche Ausführungsarten in Mode. Wenn auch nur auf einer Insel, wie Zypern, Arbeiten aus dieser Zeit ausgegraben sind, so dürften doch ähnliche Formen im weiten Kulturkreis der damaligen Welt allgemein in Anwendung gewesen sein, so finden sich zum Beispiel Urnen mit aufgesetzten Figuren im V. Jahrhundert vor Christi in Etrurien. Weihgeschenke in Gestalt von Tieren und Menschen waren allgemein üblich, aber die Verbindung mit der Urne für Kultzwecke ist eigenartig und hört in Zypern etwa im V. Jahrhundert auf.

In Etrurien sehen wir noch im V. Jahrhundert vor Christi an Helmen die Erinnerung an die einst wagrechten Bronzebänder durch ein Reliefornament angedeutet und auf der Trajan-Säule finden wir ähnliche Bänder auf hohen Mützen von Barbarenvölkern abgebildet. In Etrurien wurde auch das kurze, zweischneidige Schwert mit dem übergelappten Griff, der große Bogen und die Stechlanze getragen.

Somit erkennen wir, daß alle Eigentümlichkeiten dieser malaiischen Einwanderer dem Kulturkreis entsprechen, der um die Zeit des VI. Jahrhunderts am Mittelländischen Meere von Assyrien bis Italien herrschte. Es war die Kultur am Ägäischen Meere, welche ich nach dem zufälligen Hauptfundort die zyprische Kultur nenne.

Die Glasperlen und Glasröhren sowie die Verwendung von Arm- und

Ohrringen aus Kupfer und Gold, sowie das Auflegen von dünn gehämmerten und gravierten Goldplättchen weisen ebenfalls auf Sitten und Arbeiten des fernen Westens hin (Abb. 19).

Dazu kommt, daß jene eigenartig geformten Steinornamente, Magatama, für die ich bisher keine Ähnlichkeit in der Welt gefunden habe, zum Teil aus Steinen hergestellt sind, die importiert sein müssen, da sie in Japan nicht vorkommen.

Schließlich möchte ich in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, daß nach der alten Literatur schon sehr früh komische Tanzmasken verwendet wurden.

Viele besonders eigentümliche Dämonenmasken zeigen unverkennbar das griechische Vorbild des Löwenkopfes. Bei ihnen ist es ziemlich wahrscheinlich, daß die Formen erst mit dem Buddhismus aus Indien eingeführt sind. Die ältesten in Japan erhaltenen Masken sollen aus dem VII. Jahrhundert stammen, doch zeigen sie einige Eigentümlichkeiten, die wir in der buddhistischen Kunst nicht finden. Allerdings wäre es möglich, daß auch in China Masken existiert haben, die später völlig verloren sind. Wahrscheinlicher erscheint es mir aber, daß die einwandernden Japaner schon Masken mitgebracht oder sie mit den Glasperlen und Goldarbeiten zugleich eingehandelt haben. Die große unjapanische Nase, der Höcker auf der Stirn, die großen, gerade stehenden, tiefliegenden Augen und der offene Mund erinnern so lebendig an griechische und römische Masken, daß ein gemeinsames Ursprungsland angenommen werden muß (Abb. 20).

In Griechenland wurde erst im VII. Jahrhundert vor Christi, mit dem Trauerspiel zugleich, die ernste Maske geschaffen, während vorher für die Dionysus-Feste und die Komödien nur die komische üblich war. Für die alten japanischen Tänze und speziell für den ersten literarisch festgelegten Tanz der Uzume aus mythischer Götterzeit ist eine komische Ausführung erwähnt. Der Einfluß dürfte daher aus einer Zeit stammen, in der die ernste Maske noch nicht erfunden war. Merkwürdig ist, daß in Rom zur Darstellung von Narren am Mundwinkel rosettenförmige Aufsätze angebracht wurden, die in ganz ähnlicher Weise sich auch an japanischen Masken finden.

Der griechische Einfluß auf die sonst unkultivierten Malaien müßte also nach den Masken vor dem V. Jahrhundert vor Christi und nach den Tongefäßen nach dem VIII. Jahrhundert etwa stattgefunden haben.

Auf Grund dieser Untersuchungen glaube ich, daß das eingewanderte Malaienvolk entweder aus einer Kolonie des zyprischen Kulturkreises, der vielleicht bis nach Indien mit seinen Ausläufern reichte, stammte, oder daß höherstehende Führer, vielleicht Zyprer oder Ägäer, zu den unkultivierten östlichen Völkern verschlagen wurden und an der Spitze von unzivilisierten Malaienhorden die kühne Erobererfahrt auf die japanischen Inseln ausführten.

In diesem Zusammenhang können wir auch vermuten, daß die verschiedenen Parallelen zwischen einzelnen mythologischen Erzählungen in einem gewissen Zusammenhang stehen. Zwar sind Sagen weit gewandert,

und es ist unmöglich, den Ursprung festzustellen, aber wenn andere Sitten und Techniken gewisse Beziehungen aufweisen, so kann man auch einen geistigen Austausch vermuten. Die Sagen von Perseus und Andromeda und von den einäugigen Zyklopen des Hephaistos finden Anklänge in den ältesten japanischen Niederschriften.

Besonders auffallend ist, daß die für Japan charakteristische Versform des Fünfzeilers mit seinen 31 Silben genau der Silbenanzahl des griechischen Dystichons entspricht. Susanow, der Bruder der Sonnengöttin, soll bereits den ersten Vers gedichtet haben. Wir können daher annehmen, daß diese Verskunst zu den ältesten Traditionen der eingewanderten Japaner gehört.

V. JAPANISCHE EISENZEIT. — CHINESISCH-JAPANISCHER MISCHSTIL

Nach der Berührung mit der koreanischen Kultur kamen jene gewaltigen Grabhügel und kunstvollen Steinkammern auf, in deren Innerem Steinsarkophage für die Leichen der Herrscher aus gewaltigen Steinblöcken standen (Abb. 21). In den Annalen „Nihongi" aus dem Jahre 720 wird ein Erlaß des Kaisers Kotoku von 646 nach Christi erwähnt, der die Abschaffung der kostspieligen Kaisergräber verlangt. Es wird ausdrücklich auf die Schrift eines chinesischen Kaisers hingewiesen, in der verboten wurde, daß „Perlen und Edelsteine den Toten in den Mund gesteckt" werden. Diese merkwürdige Sitte wird erst verständlich, wenn wir hören, daß — nach Hirth — in China schon in sehr früher Zeit Jadestücke dem Toten als Verkörperung des Yang, der lichten, männlichen, lebengebenden Kraft, zur Wiederbelebung der Toten auf den Mund gelegt und in der Han-Zeit — nach de Groot — Perlen in ähnlicher Ideenverbindung verwendet wurden. Unter dem Einfluß des Buddhismus hörte der Luxus der kostbaren Grabbauten zuerst in China und seit obigem Kaisererlaß (646 nach Christi) auch in Japan auf.

Zu gleicher Zeit wurde das Bronzeschwert durch das eiserne vertauscht, das ausschließlich in den Dolmen gefunden ist. Mit dem veränderten Material ist auch die Form umgestaltet (Abb. 22). Das ursprünglich zweischneidige, gerade mykenisch-chinesische Schwert ist halbiert und zum einschneidigen Hiebschwert gestaltet. In China kommen beide Formen vor, während in Japan das gerade zweischneidige Eisenschwert nur als Tempelszepter verwendet wird.

Nicht mehr greift der Griff lappenförmig über die Klinge, sondern letztere hat eine Zunge, die in einem Holzgriff durch einen Querstift festgehalten wird. Aus dem kurzen Stichschwert ist ein langes Hiebschwert geworden und zum Schutz der Faust ein Stichblatt angebracht. Um das Gewicht zu erleichtern, sind Durchbrechungen in linearer Ornamentik vorhanden.

Die geschärften eisernen Klingen verlangten einen größeren Schutz und so wurden Scheiden aus Holz mit oft kunstvoll getriebenen und ziselierten Metallbeschlägen hergestellt. Trotz der reichen Ausführung finden sich auch hier nur die primitiven Ornamente eingraviert oder herausgetrieben.

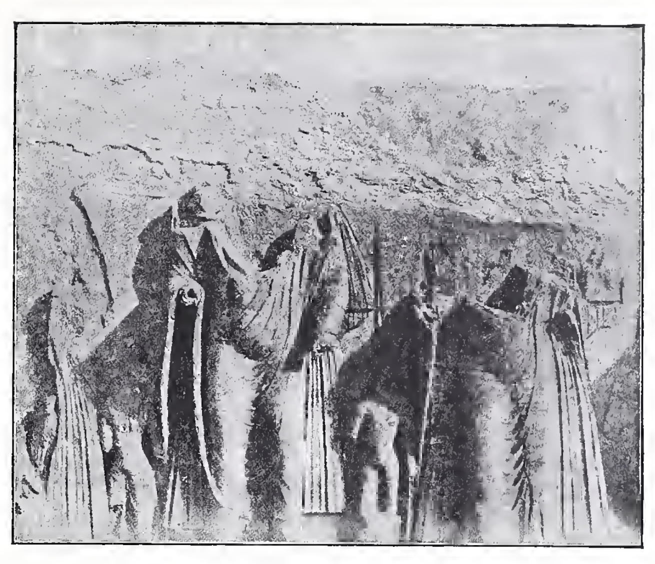


Abb. 30. Buddhistische Figuren mit dünnen Leinengewändern im Stile der gräco-indischen Gandhara-Figuren, Stuck-Reliefs an der Mauer der Rawak Stupa, Khotan, III. bis VII. Jahrhundert nach Christi. (Aus Stein, Ancient Khotan)

Bronzerüstungen scheinen in Japan völlig unbekannt gewesen zu sein und noch in der historischen Zeit wurden Panzer aus Leder und Baumwolle getragen. In den Steingräbern finden sich vereinzelt eiserne Rüstungen aus handbreiten Streifen zusammengenietet und ebenso eiserne Helme, die noch an die Form der Lederkappe mit aufgesetzten horizontal verlaufenden Bronzebändern erinnern. Auch der bewegliche Nackenschutz kommt schon in dieser frühen Zeit vor.

Während die Formen teilweise an die alten Gewohnheiten anknüpfen, finden sich aus nachchristlicher Dolmenzeit eiserne Helme, die unter dem chinesischen Einfluß völlig umgestaltet erscheinen. Als wesentliches Merkmal ist die Aneinanderfügung von vertikalen schmalen Streifen, die durch einzelne Querbänder gestützt werden, anzusehen. Oben laufen die Streifen in einem Ring zusammen, der in der Mitte ein Ventilationsloch hat; am unteren Rand ist ein vorstehender Augenschutz angebracht. Alle technischen Grundformen, die bis zum Eindringen europäischen Einflusses im XVI. Jahrhundert für die Helme maßgebend blieben, sind hier bereits vorhanden.

Der verbesserten chinesischen Bronzetechnik entsprachen kleine Bronzeschellen als Schmuck an den Kleidern oder zum Armband vereint, oder als merkwürdiger Klingelpaß, dessen ähnliche Form noch heute für Priesterschellen erhalten ist. Daß derartige Schellen mit eingravierten Buchstaben die Bedeutung eines Reisepasses erlangen konnten, läßt vermuten, daß sie nicht in Japan selbst hergestellt, sondern importiert wurden; jedenfalls muß ihre Nachahmung in Japan nicht leicht möglich gewesen sein.

Größere Glocken wurden den Pferden als Schmuck umgehängt, während die ganz großen Tempelglocken erst im VI. Jahrhundert aus Korea eingeführt wurden.

Auch ist der Steigbügel, wie wir ihn an Totenbeigaben in Gestalt von gesattelten Pferden erkennen können, noch dem europäischen ähnlich, während die später allein angewandte Schuhform damals noch nicht bekannt war.

Unter dem chinesisch-koreanischen Einfluß wird allmählich die lineare und Kreisornamentik, wie wir oben sahen, durch die gebuchtete Schnörkellinie abgelöst. Auch Gravierungen des Tierkreises, durchbrochene Reliefs



Abb. 31. Angeblich Vaisravana (Jap.: Bishamon), erster der vier Himmelsherrscher, auf Yaksha stehend; in Indien Kubera, Gott des Reichtums, daher Geldbeutel in rechter Hand; Weste mit vertikalen und Rock mit horizontalen rotblau und rotgrün gemalten Reihen von Platten, wie Soldatenkleid auf Gandhara-Relief im Lahore-Museum; Gürtel und Abschlußborde verziert, unten Faltenabschluß; Lederschuhe wie noch heute in Ost-Turkestan üblich, Relief (zirka 1·20 m hoch) aus Dandan-Uiliq, Ruinen bei Khotan, Ende des VIII. Jahrhunderts. (Aus Stein, Ancient Khotan)

mit Tierköpfen und Rosettenformen kommen vor, während Menschendarstellung und Schriftzeichen noch völlig fehlen.

VI. BUDDHISTISCHE KUNST GRIECHISCH-INDISCHER EINFLUSS

Eine hohe Kunst konnte erst — wie überall in der Welt — zugleich mit der personifizierten Gottesgestalt aufkommen. Der indische Buddhismus hat ursprünglich nur in übereinander gebauter Reliefschnitzerei die Gegenden dargestellt, in denen Buddha gewandelt war. Im Norden Indiens, in Gandhara, hat sich erst Jahrhunderte nach dem Tod Buddhas aus den antiken Skulpturen die Buddha-Figur entwickelt. Die neuesten Ausgrabungen in Turkestan zeigen in der Weiterentwicklung deutlich das Vorbild griechischer Skulptur und Malerei und zugleich den Einfluß, den das Zusammentreffen der verschiedenen Rassen und das Aufkommen des neuen Gottesgedankens ausgeübt hat.

Während bei den Gandhara-Köpfen (Abb. 23, 1, 2) der arische Typus der tiefliegenden geraden Augen und der breiten Nase sowie des griechisch geformten Mundes erkennbar ist, zeigen die Ausgrabungen in Turkestan aus dem IV. bis VIII. Jahrhundert (3—8) den Einfluß des mongolischen und semitischen Typus. Die geschweiften Augenbrauen mit den flachliegenden Augen und langen schwermütigen Wimpern, das vollrunde Kinn und der kleine Mund mit breiter herunterhängender Lippe zeigen unverkennbare Ähnlichkeiten mit japanischen Fresken und Malereien trotz schlechter moderner Restaurierung (Abb. 24).

Dieser turkestanische Freskostil ist bis zur modernen Zeit maßgebend geblieben. Immer wieder sehen wir, wie die einmal für eine bestimmte Idee oder Sitte eingeführte Darstellungsart stets unverändert beibehalten wird. Wohl kann die Ausführung schlank oder rund, farbig oder linear, realistisch oder impressionistisch wiedergegeben sein, aber immer ist ein gewisser wesentlicher Grundstil beibehalten.

Die gespreizten Finger entsprechen den Fresken Turkestans ebenso wie der Kopf. Das flatternde Gewand ist niemals nach der Natur gezeichnet, sondern stets in der fremdartigen, die Heiligengestalt besonders charakte-

risierenden Stilisierung dargestellt. — Auf einem nicht restaurierten Freskobild aus dem Jahre 610 nach Christi, das wahrscheinlich von einem eingewanderten Koreaner gemalt ist, sehen wir ganz deutlich den turkestanischen Typus (Abb. 25). Der nackte Fuß, der Schmuck am Kopf und Hals, das reiche flatternde Kostüm, die Stellung und Bewegung ist so charakteristisch, daß, wenn wir nicht wüßten, daß sich das Original an der Wand im Horiuji-Kloster in Japan befindet, wir es kaum von turkestanischen Bildern unterscheiden könnten. Aus China sind buddhistische Bilder aus dieser Zeit bisher nicht bekannt geworden, doch ist anzunehmen, daß diese gleiche Kunst auch in China und Korea ausgeübt wurde.



Abb. 32. Vaisravana, stehend auf zwei Yakshas, zwischen denen Frau; Kleidung vergleiche Abb. 31; stilisierte Gewandung und chinesische Schuhe; im Kyowogo Kokuji-Tempel, Kyoto, angeblich VIII. Jahrhundert. (Aus Tajima, Selected Relics of Japanese Art, Band I)

Auf Freskobildern in Turkestan (Abb. 26) finden wir die zwei verschiedenen Stile, die nebeneinander auch in Japan gepflegt wurden. Die Darstellung der Götter in nackter überschlanker Figur mit besonders stark eingezogener Taille zeigt einen bewußten Gegensatz zu den bekleideten, in naturalistischer Beobachtung gemalten Priestern. Wo Menschen von Fleisch und Blut, Zeitgenossen der Künstler dargestellt werden sollen, wird das Porträt angestrebt, während für die Gottesdarstellung die stilisierte Form der fremden indischen Kunst in den Grundregeln unverändert beibehalten wird.

So war es bereits in Turkestan und so ist es bis zur Neuzeit in China und Japan geblieben. Da Malereien nur ganz selten erhalten sind, müssen wir Statuen zum Vergleich heranziehen. Nebeneinander finden wir in lebendiger Naturwahrheit den Priester der buddhistischen Lehre (Abb. 27) dargestellt, aber die Gottesfigur (Abb. 28) in stilisierter Tradition. In Japan entstand eine nationale Kunst in der Weiterentwicklung beider Stile (Abb. 29), bis der realistische Zug die Tradition übertönte (Kamakura Schule XII. Jahrhundert), um in der folgenden Zeit selbst wieder zu Tradition zu erstarren. — Was wir bei der Malerei wegen Mangel an erhaltenen Bildern nur unsicher nachweisen können, zeigt sich in der Plastik



Abb. 33. Steinsäule in Form einer Tempellaterne mit Buddhabild auf drei Seiten, Wolkenornament und Lotusblättern, zirka 1·80 m hoch, früher vor der Rakancho-Kapelle im Bukkokuji-Tempel, Provinz Keisho, Korea, Anfang des VIII. Jahrhunderts. (Aus Kokka, Heft 192)

recht handgreiflich. Gut erhaltene buddhistische Torsos in Turkestan, aus vielleicht schon dem III. Jahrhundert (Abb. 30), lassen die spätantike Auffassung mit in kleinen Falten gerafften, durchsichtigen Gewändern deutlich erkennen, während andere Darstellungen eine realistische Kopie der Tagestracht aufweisen (Abb. 31). Der siegreiche Himmelsherrscher steht in der Tracht der Fürsten auf dem gefesselten Halbgott Yaksha, dessen barbarischer Kopf mit gekräuselten Haaren und großen fletschenden Zähnen ebenfalls nach der Natur studiert ist. Hierbei mag es fraglich sein, ob die übertrieben hervortretenden Zähne der Wirklichkeit entsprechen, oder etwas Dämonisches ausdrücken sollen oder ob nicht vielmehr eine künstlerische Wiedergabe jener Wirkung angestrebt ist, welche bei schwarzer Hautfarbe durch den Gegensatz der weißen Zähne erzielt wird. Die Verzierung an den Armbändern läßt den begüterten Führer des Feindes erkennen. Es ist fraglich, ob hier eine traditionelle Stilisierung oder das Porträt eines siegreichen Kriegers dargestellt ist. Die realistische Ausführung läßt den buddhistischen Gott in der Zeittracht des Künstlers vermuten.

Wenn wir diese turkestanische Figur mit japanischen aus dem VIII. Jahrhundert vergleichen (Abb. 32), so sehen wir deutlich, wie unter dem chinesischen Einfluß die realistischen Formen zur Tradition erstarrten. Aus dem Porträt ist der stilisierte Himmelsgeneral geworden. An Stelle des gefesselten Feindes sind Geister geschnitzt, die in der Kopfform den dämonischen, fremdländischen Typus bewahrt haben, aber statt der einzelnen naturalistischen Figur sind malerisch gruppierte Figurenköpfe gewählt.

Der Lederschuh Turkestans ist zum chinesischen Filzschuh umgeformt und der mit aufgenähten Metallschuppen gepanzerte Mantel ist zum dekorativen Verzierungsornament verflacht. Der Kopf der Turkestanfigur ist leider nicht erhalten, aber wir können sicher annehmen, daß er einen realistischen Ausdruck des Lebens zeigte, während der Japaner einen fremdländischen, symbolischen Typus wählte. Die Schuhform läßt deutlich den Entwicklungs-



Abb. 34. Sassaniden-König Chosru II. (596 bis 628 nach Christi) auf der Löwenjagd; Viertel eines Seidenstoffes in Braun, Blau und Grün im kaiserlichen Museum zu Tokio, früher im Horiuji-Kloster, Nara, von Kaiser Shomu (gestorben 748). Chinesisch wegen Schriftzeichen auf Pferdschenkel. (Aus Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Band I)

gang über China erkennen. Die schlanke Taille und die Embleme sind charakteristisch für die buddhistische Figur.

Sehr interessant ist eine alte Buddha-Säule aus Korea (Abb. 33). Die Ornamentik der Lotusblätter entspricht den griechischen Akanthusblättern und die Spiralenwulste sind ganz ähnlich aus Ton in Turkestan ausgegraben. Die eigenartige Form ist aus den Standlaternen entstanden, die zu vielen Hunderten aus Stein oder Bronze in Tempelhöfen und Gärten als Erinnerungszeichen in Japan aufgestellt sind, während sie in dem Ursprungsland China kaum mehr in dieser Form vorkommen.

Gemälde aus griechischer Zeit sind uns nicht erhalten, nur aus Pompeji kennen wir Handwerkerarbeiten einer römischen Provinzstadt, so daß wir kaum einen Rückschluß auf die Zeit der frühesten griechischen Malerei ziehen können. Aus der Literatur wissen wir, daß vor der Malerei der Lichtreflexe, die allein in der europäischen Kunst herrschend geblieben ist, eine Linearkunst existierte, deren handwerksmäßiger Ausklang sich in den Malereien der Tonvasen erhalten hat. — Ich glaube, dem geistvollen japanischen Kunsthistoriker Okakura zustimmen zu können, wenn er meint, daß die chinesische und japanische Malerei auf der frühen linearen Kunst Griechenlands aufgebaut ist. Die turkestanischen Ausgrabungen zeigen uns nicht Werke einer Vollendung im Vergleich mit denen aus der Blütezeit Griechenlands, aber sie sind für das Verständnis der Technik, Auffassung und Stile der älteren griechischen Malerei vielleicht die besten Vermittler.

So entsteht in dem III. bis VIII. Jahrhundert nach Christi eine rege Kunstbetätigung von Turkestan über China und Korea bis Japan, die auf der gemeinsamen klassischen Tradition Griechenlands aufbaut, um in der Weiterentwicklung in jedem Lande zu nationalen Sonderheiten sich auszubilden.

Im Westen ist auch Persien in diesen Kulturkreis einbezogen. Ein Seidenstoff (Abb. 34) mit dem Reiterbildnis des Königs auf der Löwenjagd, mit dem persischen Lebensbaum und dem Doppelbild im griechischen

Rankenkreis, ist als Porträt des Sassanidenkönigs Chosru II. (596 bis 628) an der Krone zu erkennen. Der Stoff selbst dürfte in China hergestellt sein, da ein chinesisches Zeichen auf dem Schenkel des Pferdes angebracht ist. — Ein mit Emaille geschmückter Spiegel und eine elegant geschwungene Kanne mit der Verzierung eines in Japan unbekannten geflügelten Pferdes werden mit dem Stoff zugleich seit dem Jahre 748, dem Tode des Kaisers Shomu,im japanischen Tempel zu Nara aufbewahrt. Da in Japan damals und noch Jahrhunderte später diese Formen und Techniken unbekannt blieben, so ist anzunehmen, daß die fertigen Stücke aus Persien oder China eingeführt sind.

* * *

Fassen wir unsere Untersuchungen kurz zusammen, so sehen wir, daß in den ostasiatischen Reichen dem jeweiligen Kulturzustand der einzelnen Stämme entsprechend, die Künste und Techniken hoher Kulturvölker des Westens aufgenommen wurden. Die steinzeitlichen Ainos konservierten die Formen ihrer prämykenischen Zeitgenossen. Die mongolischen Chinesen lernten das Kunstgewerbe, die Baukunst und Bewaffnung Mykenäs, während die malaiischen Japaner die auf dem Seeweg eingeführte Kultur Zyperns pflegten. Der griechisch-baktrische Einfluß brachte die Darstellung von Menschen und Tieren und der buddhistische Glaube die hohe Kunst als Ausklang der griechischen klassischen Skulptur und Malerei.

DER FÄCHER ALS FAMILIENZEICHEN DER JAPANER VON H. G. STRÖHL-MÖDLING

DIE Familienzeichen der Japaner, von ihnen „Mon“ oder auch „Monsho“, auf Fahnen, Flaggen, Segeln, Lagervorhängen und so weiter mit dem Namen „Jirushi“* bezeichnet, rekrutieren sich, wie dies bereits in dem Artikel „Blumen und Blüten in der japanischen Heraldik“ (Jahrgang 1907, Seite 535) angedeutet wurde, sowohl aus den verschiedenen Produktionsgebieten der ewig fortzeugenden Natur als auch aus dem Motivenschatzkästlein der kunstreichen Menschenhand, das ja auch uns westländischen Heraldikern eine Fülle von Figuren zur Verfügung stellt. Zu diesen Produkten der Menschenhand zählt auch der Fächer, ohne den man sich einen regelrechten Nihonjin** gar nicht so recht vorzustellen vermag, selbstverständlich nur einen Japaner der alten Zeit mit Haori und Obi***, nicht einen modernen im Salonrock oder Sakko.

* Mon = Muster, Dessin, Wappen; Monsho = Wappenzeichen, nicht zu verwechseln mit Shomon = echtes oder Hauptwappen. Jirushi = Zeichen, Abzeichen.

** Nihonjin = Japaner; Nihon = Japan (Ni = Sonne, hon = Aufgang), jin = Mensch.

*** Haori = Überrock, Obi = Gürtel.

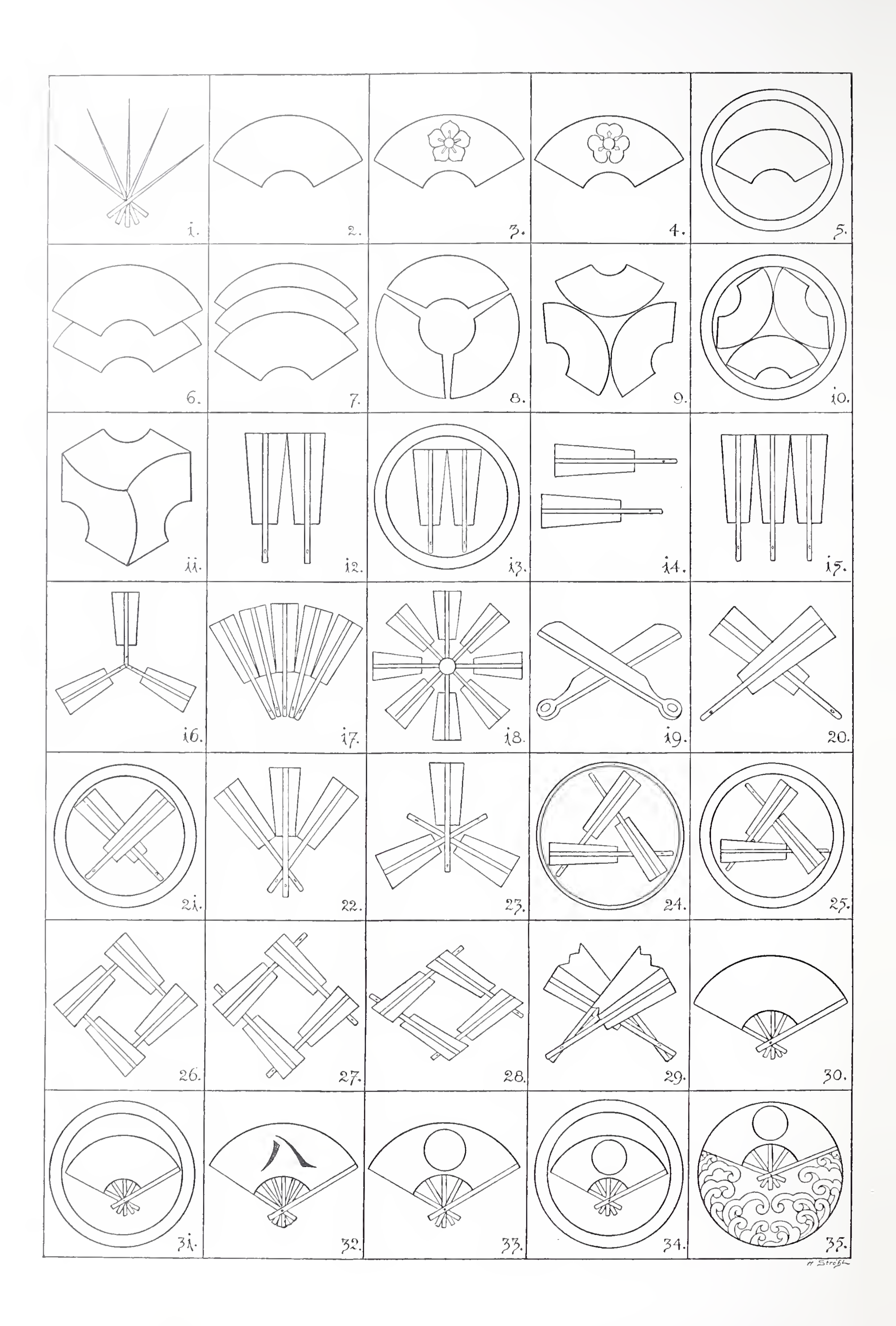
Der Fächer war der unzertrennliche Begleiter der Männlein und Weiblein des alten Inselreichs und spielte, wie leicht begreiflich, auch im japanischen Volksglauben eine nicht unbedeutende Rolle. Einen Fächer finden, bedeutet Glück; die Kleidung der kleinen Kinder bei ihrer Weihe im Shinto-Tempel wird mit kleinen Fächern bedeckt; Knäblein gibt man als Geburtstagsgeschenk einen Fächer als Symbol der Tapferkeit und so weiter.

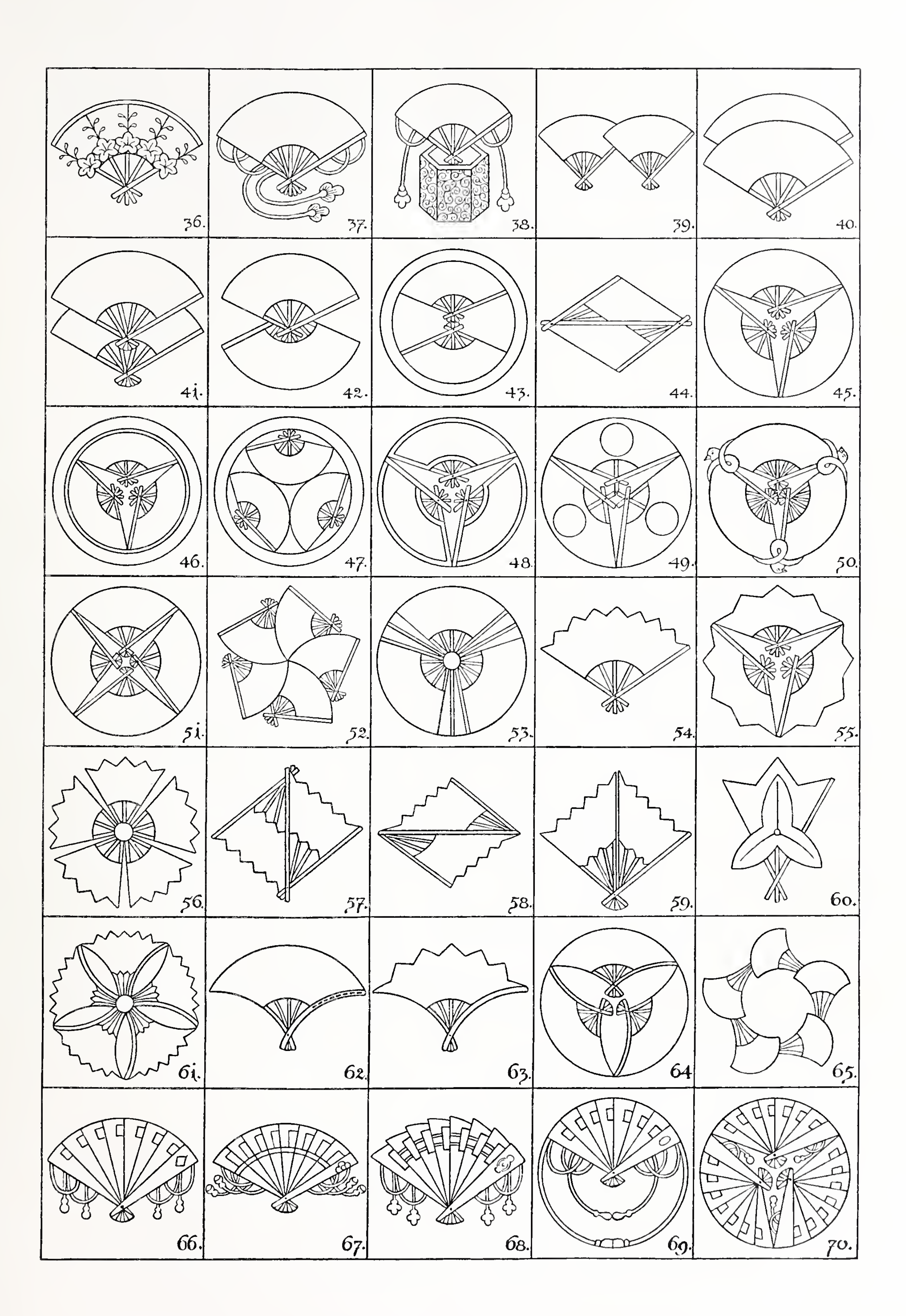
Man benutzt in Japan zwei Fächerarten: den zusammenlegbaren Faltfächer, Ogi oder Sensu, den nationalen Fächer Japans, der in der Regierungszeit des Kaisers Tenji (668 bis 672) von einem Bewohner der Provinz Tamba oder Tan-shiu (westlich von Kyoto) erfunden worden sein soll, und den starren Blattfächer, „Uchiwa", den die Japaner über Chosen (Korea) von den Shinajin (Chinesen) erhielten und von welchem sie eine Spezies direkt mit dem Ausdruck „To-uchiwa", das heißt Chinafächer (To=Osten, China) belegen, der als „Gumbai-uchiwa" auch als eine Art Kommandostab von den Heerführern benutzt wurde, wenn sie, auf Klappstühlen sitzend, die Schlacht leiteten. Der chinesische Blattfächer fand sonst bei den Japanern in alter Zeit nur innerhalb ihrer vier Wände als bloßes Hausgerät eine Verwendung.

Die Chinesen erhielten den japanischen Faltfächer erst im XV. Jahrhundert, und zwar auf demselben Weg, auf den ihr Blattfächer nach Japan gekommen war, aber er wurde erst am Ende des XVI. Jahrhunderts in China salonfähig, weil er gleich bei seinem Eintritt in das „Reich der Mitte" von den chinesischen Kurtisanen in Gebrauch genommen worden war. Eine Abart des Ogi ist der „Suehiro" oder Chuukei-Fächer, der, mit auswärts gebogenen Deckschienen versehen, auch im geschlossenen Zustand halb geöffnet erscheint und einem Gingkoblatt sehr ähnlich sieht. Diese Fächerart wurde von den Japanern vornehmlich bei Hof- und kirchlichen Zeremonien getragen.

Der Hauptsitz der Faltfächerindustrie ist Fushimi, zwischen Osaka und Kyoto, in der Provinz Owari gelegen; feinere Sorten werden in den beiden Residenzstädten Kyoto und Tokyo erzeugt. Die Fächer der Männer sind meist rein weiß und tragen nur Inschriften, bestehend in Gedichten (Uta) oder Sinnsprüchen, als Dekoration. Die Frauenfächer zeigen auf mattgrundierter Fläche Blumen, Vögel, Schmetterlinge und dergleichen in diskreten Tönen, während die Fächer der Kinder eine lebhaftere Färbung besitzen. Die Fächer der Geisha (Sängerinnen) und namentlich der Oiran, der galanten Damen gewisser Stadtbezirke (Yoshiwara in Tokyo, Shimabara in Kyoto und so weiter), sind dagegen sehr groß im Format und tragen auf Gold- oder Silbergrund eine überreiche, grelle Bemalung.

Diese verschiedenen Fächerarten kommen nun auch in der japanischen Heraldik zur Verwendung und bieten die hier eingerückten Abbildungen eine Anzahl von Fächerwappen, die durch ihre systematische Aneinanderreihung einen Einblick in das eigenartige Wesen dieser ostasiatischen Dekorationskunst gestatten.


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.



36.
37.
38.
39.
40.
41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.
50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.
57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.
64.
65.
66.
67.
68.
69.
70.

Der vorjährige Artikel über die Blumen und Blüten der japanischen Heraldik brachte in zahlreichen Formen verschiedene Motive aus dem Gebiet der japanischen Flora, ohne dabei den Variationen der einzelnen vorgeführten Motive eine besondere Beachtung zu schenken. Der vorliegende Aufsatz dagegen behandelt ein Motiv, den Fächer, allein und bringt alle in den dem Autor dieser Zeilen zur Verfügung stehenden japanischen Original-Wappenbüchern notierten Variationen dieses Motivs zur Darstellung, nebst dem Wortlaut der japanischen Blasonierung, der eine Übersetzung ins Deutsche beigegeben wurde, weil sie sonst den meisten der Leser wohl völlig unverständlich geblieben wäre. Ich habe auch sonst, so viel als möglich und wo es notwendig schien, oft wiederkehrende japanische Namen zu erklären versucht, namentlich solche, die in der japanischen Geschichte eine hervorragende Rolle gespielt haben. Bei einigen Familienzeichen wurden auch die betreffenden Familien notiert, die diese Mon einst geführt hatten oder noch führen, meist ehemalige Fürstengeschlechter, die in den Bukan („Spiegel der Krieger") eingetragen erscheinen und deren Fächerwappen auf kunstgewerblichen Gegenständen häufig zu sehen sind.

A. DER FALTFÄCHER (OGI).

Der Faltfächer besteht aus dem Gestell und dem über dieses gespannten Papier. Diese beiden Bestandteile des Fächers kommen, jedes für sich, als Familienzeichen zur Verwendung, wie dies aus den Abbildungen 1 bis 11 zu ersehen ist.

Abbildung 1. Ogi no hone = Fächergestell; hone = Gestell oder Gerippe, no = des, der, somit wörtlich übersetzt: „Gestell des Fächers".

Das Fächergestell ist hier bloß aus fünf Rippen zusammengesetzt. Diese geringe Anzahl der Rippen darf uns nicht überraschen, sie ist eine heraldische Freiheit, um das Bild des Mon nicht zu komplizieren. Es finden sich, wie wir später sehen werden, sogar Fächer mit bloß drei Rippen (siehe Abbildung 49), mit vier Rippen (Abbildung 51), aber auch sieben, zwölf Rippen und so weiter. Das Fächergestell scheint ein wenig gebrauchtes Mon zu sein, denn es ist nur bei der Daimyo-Familie* der Morikawa zu Oimi in der Provinz Shimosa als deren Kaemon oder Nebenwappen nachzuweisen.

Abbildung 2. Jigami = Fächerpapier in sinngemäßer Übersetzung, sonst eigentlich „Grundpapier". Ji = Grund, Boden; kami = Papier, hier das k zu einem g erweicht. — Das Papier ist als Grund und Boden des Fächers gedacht.

Abbildung 3. Jigami ni kikyo = Glockenblume auf (in) einem Fächerpapier. Ni = in, kikyo = großblütige Glockenblume, Platycodon grandiflorum (siehe Jahrgang 1907, Seite 545).

Abbildung 4. Jigami ni katabami = Sauerklee auf (in) einem Fächerpapier. Katabami = Sauerklee, Oxalis corniculata. (Mon der Samurai-Familie** Suminokura).

* Daimyo = „Großer Name"; dai = groß, myo = Name. Feudale Fürsten mit zumindest 10.000 Koku Reis an jährlichen Einkünften.

** Samurai = Garde. Ehemaliger Militär- und Beamtenadel Japans.

Abbildung 5. Maru ni hitotsu jigami = Ein Fächerpapier im Rund. Maru = Rund; die Bezeichnung „maru“ wird sowohl für einen ringförmigen Rahmen als auch für eine Kreisform (siehe zum Beispiel Abbildung 8), benutzt. Hitotsu ist das Yamato-(altjapanische) Zahlwort für 1.

Abbildung 6. Kasane-jigami = Aufeinander gelegte Fächerpapiere. Kasane = aufeinander legen, aufeinander schichten.

Abbildung 7. Mitsu kasane-jigame = Drei aufeinander gelegte Fächerpapiere. Mitsu ist das Yamato-Zahlwort für 3.

Abbildung 8. Mitsu jigami-maru = Drei, ein Rund bildende Fächerpapiere. Hier erscheint das Maru nicht als ein ringförmiger Rahmen wie bei Abbildung 5, sondern es wird als die Bezeichnung der Form des Umrisses der von drei Fächerpapieren gebildeten Figur angewandt. Das Wort Maru wird in einem solchen Fall entweder direkt mit dem Namen des betreffenden Gegenstands in Verbindung gebracht oder es wird mit ihm mittels des Genetivpartikels „no“ verbunden, also: Jigami-maru oder Jigami no maru. Das „no“ wird aber des Wohlklangs wegen sehr oft weggelassen, wie eben auch in diesem vorliegenden Falle.

Abbildung 9. Soto-jigami-maru = Äußerlich sich berührende, ein Rund bildende Fächerpapiere. Soto = äußerlich (das heißt mit den Außenseiten sich berührend, aufeinander stoßend).

Abbildung 10. Maru ni soto-jigami = Äußerlich sich berührende Fächerpapiere in einem Rund. (Mon der Samurai-Familie Tokuyama.)

Abbildung 11. Mitsugumi-jigami = Drei vereinigte Fächerpapiere. Kumi = Vereinigung, Kompagnie; hier das k zu einem g erweicht.

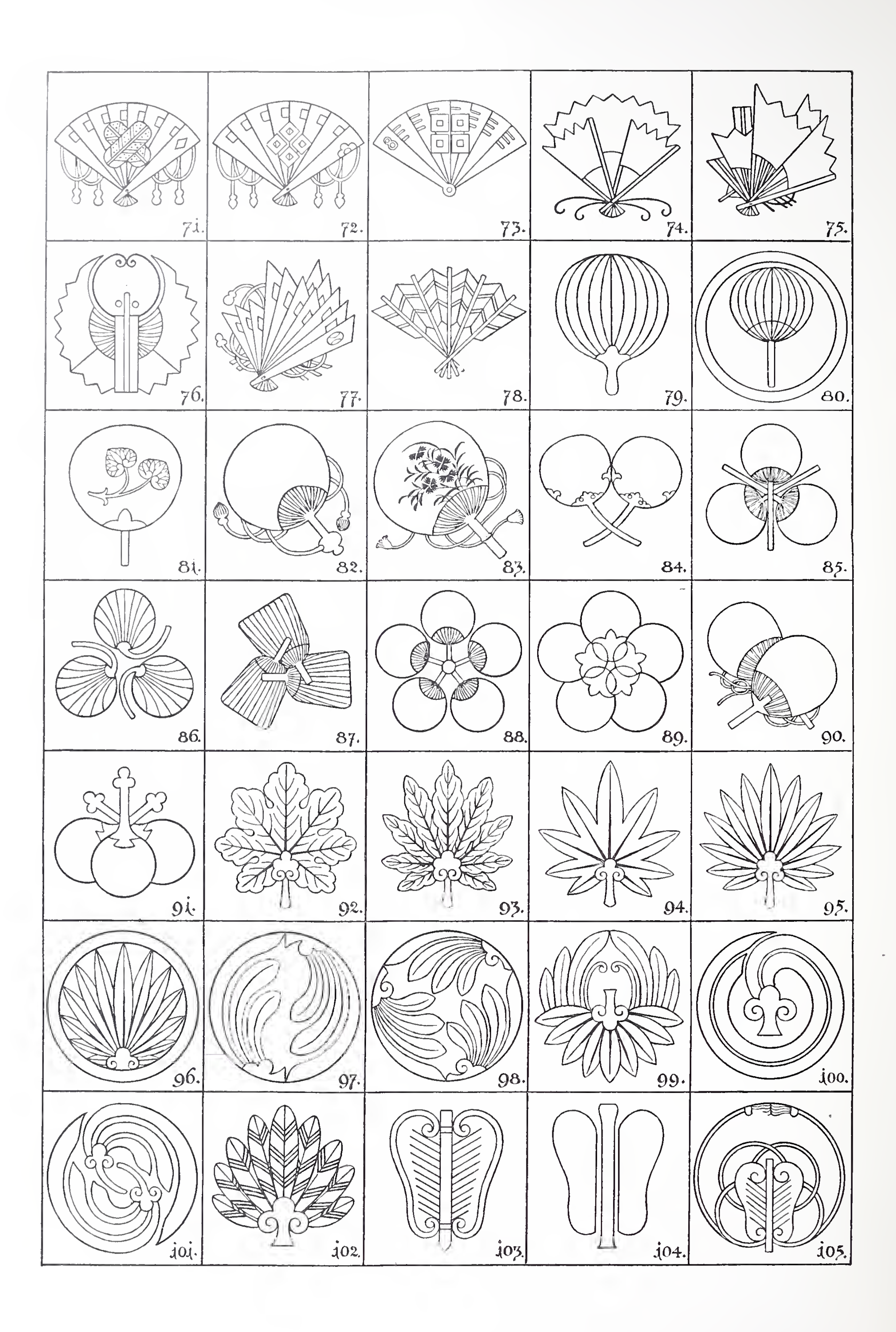
Die Abbildungen 12 bis 78 bringen den vollständigen Ogi oder Faltfächer in seinen verschiedenen Variationen zur Darstellung. Die Abbildungen 12 bis 28 zeigen den Fächer im geschlossenen Zustand, ohne daß dies in der Blasonierung der betreffenden Mon besonders erwähnt würde. Vergleicht man diese Blasonierungen mit jenen der später folgenden offenen Fächer, so wird man sofort bemerken, daß eine spezielle Betonung des Geschlossenseins nicht unbedingt nötig ist, weil gleichlautende Blasonierungen ohnehin nicht vorkommen, die etwa ein Verwechseln von geschlossenen mit offenen Fächern veranlassen könnten.

Abbildung 12. Narabi-ogi = Aneinander gereihte Faltfächer. Narabi = aneinander reihen, nebeneinander stellen.

Abbildung 13. Maru ni narabi-ogi = Aneinander gereihte Faltfächer im Rund.

Abbildung 14. Narabi-ogi. Merkwürdigerweise ist bei dieser Abbildung dieselbe Blasonierung beigesetzt wie bei Abbildung 12, wo doch die beiden Fächer lotrecht nebeneinander stehen. Es dürfte hier vielleicht doch ein Versehen des Herausgebers des Koeki moncho* vorliegen. Für „narabi“ dürfte nach meiner unmaßgeblichen Meinung „heiko“ (parallel) einzusetzen sein.

* Koeki moncho = Vermehrtes Wappenbuch (1891).


71.
72.
73.
74.
75.
76.
77.
78.
79.
80.
81.
82.
83.
84.
85.
86.
87.
88.
89.
90.
91.
92.
93.
94.
95.
96.
97.
98.
99.
100.
101.
102.
103.
104.
105.

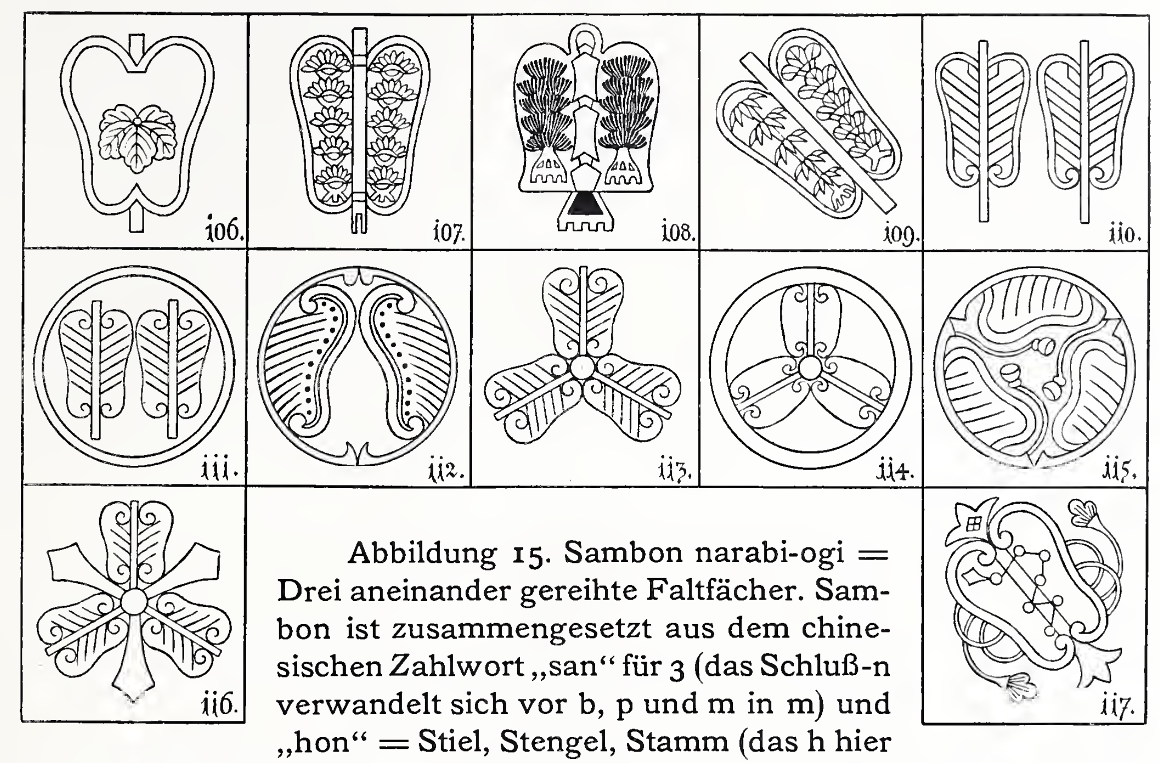


Abbildung 15. Sambon narabi-ogi = Drei aneinander gereihte Faltfächer. Sambon ist zusammengesetzt aus dem chinesischen Zahlwort „san“ für 3 (das Schluß-n verwandelt sich vor b, p und m in m) und „hon“ = Stiel, Stengel, Stamm (das h hier in b verwandelt), ein Klassenwort bei Zählungen von länglichen Gegenständen. Ähnliche Klassenwörter besitzt auch die deutsche Sprache, zum Beispiel drei Stück Vieh, fünf Bund Heu etc.

Abbildung 16. Mitsu shiriai ogi = Drei „befreundete“ Faltfächer, das heißt drei mit ihren Stielen sich berührende Faltfächer. Shiriai = Bekannte, Gefährte, Freund, Kamerad.

Abbildung 17. Gohon ogi = Fünf Faltfächer. Go, das chinesische Zahlwort für 5, hon, das bereits vorher erwähnte Klassenwort.

Abbildung 18. Ogiguruma = Faltfächerrad. Kuruma = Rad; hier das k zu g erweicht. (Mon der Familie Amano.)

Abbildung 19. Chigai-ogi = Gekreuzte Faltfächer. Chigai = sich kreuzen. Vermutlich sind dies zwei gekreuzte Daimyo-Fächer mit eisernen Deckschienen, mit denen man ganz gewichtige Hiebe austeilen konnte*.

Abbildung 20. Chigai-ogi, ebenfalls zwei gekreuzte Faltfächer. Der Unterschied zwischen den beiden Abbildungen 19 und 20 wird in der Blasonierung derselben in keiner Weise angedeutet.

Abbildung 21. Maru ni chigai-ogi = Gekreuzte Faltfächer in einem Rund.

Abbildung 22. Mitsu chigai-ogi = Drei gekreuzte Faltfächer. (Mon der Familie Okada.)

Abbildung 23. Sambon chigai-ogi = Drei gekreuzte Faltfächer. Der Unterschied zwischen den Abbildungen 22 und 23 wird in deren Blasonierung

* Die Kriegsfächer (Gun-sen; gun = Krieg, sen von sensu = Fächer) waren mitunter auch ganz aus Eisen gefertigt (Tetsu-sen; tetsu = Eisen).

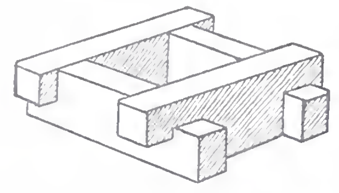


Abb. A. Altchinesischer Brunnenschling

nur durch die dabei angewandten Zahlwörter, mitsu = 3, sambon = 3, kenntlich gemacht.

Abbildung 24. Ito-wa ni mitsu chigai-ogi = Drei gekreuzte Faltfächer in einem Fadenring. Ito-wa = Fadenring; ito = Faden, wa = Ring. Die japanische Heraldik benutzt zur Umrahmung ihrer Wappenfiguren verschieden breite Ringe, so den Fadenring (Ito-wa), den schmalen Ring (Hosowa), den Mittelring (Naka-wa), der mit dem Maru ziemlich identisch ist, den mittelstarken Ring (Naka-futo-wa) und den breiten Ring (Futo-wa).

Abbildung 25. Maru ni mitsugumi-ogi = Drei vereinigte Faltfächer im Rund.

Abbildung 26. Yotsu ogi-bishi = Vier Fächer, eine Raute bildend. Yotsu, das Yamato-Zahlwort für 4, hishi = Raute, hier das h in b verwandelt.

Abbildung 27. Ogi-izutsu = Faltfächer in Brunnenrohrform, das heißt in Form eines Brunnenrohrs zusammengelegt. Izutsu = Brunnenrohr (quadratische Form).

Abbildung 28. Igeta ogi = Faltfächer in Brunnenrahmenform. Igeta = Brunnenrahmen (rhombische Form).

Abbildungen 27 und 28 sind Nachbildungen des altchinesischen Brunnenschlings, der aus Holz oder Stein angefertigt noch heute hie und da in japanischen Gärten zu sehen ist (Abbildung A).

Abbildung 29. Chubiraki chigai-ogi = Halb entfaltete gekreuzte Faltfächer. Chubiraki = halb entfaltet; chu = Mitte, hiraki = entfalten, ausbreiten, hier das h in b verwandelt.

Abbildung 30. Hitotsu ogi = Ein Faltfächer. (Mon der Familie Jimuro.)

Abbildung 31. Maru ni hitotsu ogi = Ein Faltfächer im Rund. (Mon einer Familie Matsudaira*.)

Abbildung 32. Ogi ni hachi no ji = Das Zeichen 8 auf (in) einem Faltfächer. Hachi ist das chinesische Zahlwort für 8; ji = Zeichen, Buchstabe. Hachi no ji = Zeichen der 8.

Abbildung 33. Hi no maru-ogi = Faltfächer mit dem Sonnenrund. Hi = Sonne; hi no maru = Rund der Sonne. Dieser Fächer ist das Jomon oder Hauptwappen der Satake, ehemaligen Daimyo zu Akita in der Provinz Dewa. Denselben Fächer, aber mit zwölf Rippen — Ju nihon ogi ni hi no maru (Ju = 10, ni = 2; hon, das Klassenwort) — führte die Familie Asaba. Dieser Fächer, schwarz mit roter Scheibe, diente im Kriege auch als Signalfächer.

Abbildung 34. Maru ni hi no maru-ogi = Im Rund ein Faltfächer mit dem Sonnenrund. Dieses Bild ist das Jomon der Satake, ehemals Daimyo zu Iwasaki in der Provinz Ugo, einer Seitenlinie der Satake zu Akita. Das

* Matsudaira. Matsu = Kiefer, Fichte, taira = eben, flach. Ein Beiname der Shogunats-Familie Minamoto no Tokugawa Matsudaira, den sie auch anderen Familien als Auszeichnung zu führen gestattete, um sie an ihre Partei zu fesseln.

Maru dient hier als Beizeichen, um die jüngere Linie der Familie kenntlich zu machen, gleich wie dies in der europäischen Heraldik mit dem Schildbord bewerkstelligt wird. (Man sehe zum Beispiel das Wappen der Bourbonen, den rot eingefaßten Schild von Frankreich, im Wappen von Spanien und so weiter.)

Abbildung 35. Yoichi-ogi = Yoichi-Faltfächer. Dieses Mon zeigt ein Rund, gebildet aus einem Sonnenrundfächer über Meereswellen. Zur Erklärung dieses eigenartigen Wappenbildes diene folgendes: Die Seeschlacht bei Dan no ura (Dan = Plateau, Terrasse; ura = Dorf an der Küste, also etwa „Klippendorf", in der Nähe des heutigen Shimonoseki*) im Mai des Jahres 1185, bildete den Schluß der sogenannten Gem-pei-Fehde, des Kampfes um die Suprematie zwischen den beiden Kuge-Geschlechtern** der Taira oder Heishi und der Minamoto*** oder Genji†, jenem berühmten Geschlecht, aus dem drei Shogunats-Dynastien (1192 bis 1204, 1336 bis 1573, 1603 bis 1867) hervorgingen. Minamoto Yoshitsune, der Bruder des Minamoto Yoritomo, des Hauptes der Genji, befehligte in dieser Entscheidungsschlacht das Heer der Genji und gab einem berühmten Bogenschützen namens Nasu no Yoichi den Auftrag, einen zur Herausforderung der Minamoto von den Tairo auf langer Stange aufgepflanzten Fächer mit dem Sonnenbild herabzuschießen. Die Schlacht nahm für die Taira ein schreckliches Ende; fast alle Taira gingen in den Wellen zugrunde, mit ihnen auch der sechsjährige Mikado†† Antoku Tenno†††.

Abbildung 36. Hana-ogi = Blumenfaltfächer. Hana = Blume, Blüte. Nach der Form der Blüte zu urteilen, dürfte der Fächer im vorliegenden Fall mit Gentianen (Rindo) dekoriert sein. Es finden sich aber auch Malvenblüten (Aoi) in dieser Form gezeichnet.

Abbildung 37. Fusa-ogi = Faltfächer mit Quasten. Fusa = Quasten.

Abbildung 38. Hako-ogi = Faltfächer mit Kästchen. Hako = Kästchen, Schachtel.

Abbildung 39. Hiyoku-ogi = Hiyoku-Faltfächer (ein Fächerpaar). Hiyoku*† ist ein mythischer Vogel der Chinesen, mit einem Auge und einem Flügel, so daß ein Vogelpaar (Männchen und Weibchen) notwendig ist, um einen Flug zu bewerkstelligen, also eine Symbolik der innigen Zusammengehörigkeit.

Abbildung 40. Kasane-ogi = Aufeinandergelegte Faltfächer.

* Shimonoseki; shimo = unter, unterhalb, no = des, seki = Wachthaus, Zollhaus.

** Kuge = Hofadel.

*** Minamoto = Quelle eines Flusses.

† Aus den ersten Silben der beiden Namen Genji (Gen, in der Zusammensetzung Gem) und Heishi (Hei, davon Pei in der Zusammensetzung) ist das Wort Gem-pei gebildet.

†† Mikado = erhabenes oder erlauchtes Hauptor; mi = erhaben, erlaucht; kado = Hauptor.

††† Tenno (Tenshi) = Kaiser (Himmelskaiser, Himmelskönig).

*† Hiyoku bedeutet eigentlich „die Flügel nebeneinander legen" = hane wo naraberu. Der Vogel Hiyoku no tori (tori = Vogel) oder richtiger das Vogelpaar ist ein Symbol der Liebe und Treue. Die japanische Heraldik kennt auch „Hiyokumon", vereinigte Wappenfiguren zweier Liebenden, unserem Ehe- oder Alliancewappen entsprechend.

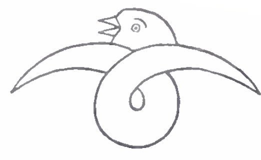


Abb. B. Karigane

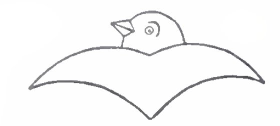


Abb. C. Musubi-karigane

Abbildung 41. Shimabara-ogi = Shimabara-Faltfächer. Shimabara* ist der Name einer Stadt in der Provinz Hizen, bekannt durch den Christenaufstand im Jahre 1637, der hauptsächlich durch die politischen Umtriebe der Jesuiten hervorgerufen wurde und ein blutiges Ende fand. Das Bild wird von den Matsudaira, ehemaligen Daimyo zu Shimabara, als Jomon geführt.

Abbildung 42. Chigai-hiraki-ogi = Gekreuzte, ausgebreitete Faltfächer. Hiraki = ausbreiten, entfalten. Zum Unterschied von Abbildung 20, die gekreuzte, aber geschlossene Faltfächer aufweist, ist hier das Ausgebreitetsein besonders betont.

Abbildung 43. Maru ni shiriai futatsu-ogi = Zwei „befreundete" Faltfächer im Rund. Futatsu ist das Yamato-Zahlwort für 2. Die japanische Blasonierung dieser Figur lautet nur: Shiriai futatsu-ogi, was aber, wie die Abbildung zeigt, nicht vollkommen der Zeichnung entspricht, weil die beiden sich berührenden Fächer von einem Maru umschlossen sind.

Abbildung 44. Chigai ogi-bishi = Gekreuzte Faltfächer in Rautenform.

Abbildung 45. Mitsu-ogi = Drei Faltfächer. Diese Figur wird von der Familie Okochi Matsudaira, ehemaligen Daimyo zu Otaki in der Provinz Kadzusa, sowie von den Familien Jia und Atsumi als Jomon benutzt.

Abbildung 46. Maru ni mitsu-ogi = Drei Faltfächer im Rund.

Abbildung 47. Maru ni soto mitsu-ogi = Drei äußerlich sich berührende Faltfächer im Rund. Die Blasonierung dieses Mon im japanischen Wappenbuch, dem diese Figur entnommen ist, lautet wie bei der Abbildung 46: Maru ni mitsu-ogi, was der Sachlage aber durchaus nicht entspricht, wenn man die beiden Abbildungen miteinander vergleicht. In Abbildung 46 befinden sich die Fächer in normaler Lage, während sie in Abbildung 47 eine dieser ganz entgegengesetzte Stellung einnehmen.

Abbildung 48. Mitsu-ogi-maru-kage = Rund aus drei „schattierten", das heißt bordierten Faltfächern. Kage = Schatten, schattiert. Dieses Wort wird in der japanischen Heraldik stets für den Begriff „bordiert" oder „eingefaßt" gebraucht.

Abbildung 49. Mitsu hi no maru-ogi = Drei Faltfächer mit Sonnenrund. Diese Figur, die Fächer mit bloß drei Rippen, wird von den Watanabe, ehemaligen Daimyo zu Hakata in der Provinz Idzumi als Kaemon geführt.

Abbildung 50. Mitsu karigane-ogi = Drei Wildgans-Faltfächer. Karigane = Wildgans; Kari auch Gan = wilde Gans. Das vorliegende Mon zeigt aber nicht die gewöhnliche, einfache Form der heraldisch-stilisierten Wildgans (Abbildung B) sondern die mit dem Ausdruck Musube-karigane oder Knoten-Wildgans bezeichnete Form (Abbildung C). Die Blasonierung sollte demnach eigentlich lauten: Mitsu musubi-karigane-ogi.

* Shimabara = Inselfeld; Shima = Insel, hara = Feld, Heide, Wiese. Der Name ist nicht zu verwechseln mit dem Freudenviertel in Kyoto, das denselben Namen trägt.

Abbildung 51. Yotsu ogi-maru = Rund aus vier Faltfächern.

Abbildung 52. Itsutsu ogi = Fünf Faltfächer. Itsutsu ist das Yamato-Zahlwort für 5. Die Gruppierung der Fächer in Form eines Pentagon ist in derselben Weise durchgeführt, wie solche bereits bei Abbildung 11 in Anwendung kam.

Abbildung 53. Ogiguruma = Faltfächerrad.

Abbildung 54. Mai-ogi =Tanzfächer. Mai =Tanz; ein langsamer feierlicher Tanz, bei dem dieser Faltfächer mit ausgezacktem Rand Verwendung fand. (Mon einer der Familien Matsudaira.)

Abbildung 55. Takasaki-ogi =Takasaki-Faltfächer. Takasaki* ist der Name einer Stadt in der alten Provinz Kodzuke, dem jetzigen Ken oder Regierungsbezirk von Gumba. Diese Figur bildet das Jomon der Okochi Matsudaira, der ehemaligen Daimyo zu Takasaki in Kodzuke sowie der Familie Nize.

Abbildung 56. Itsutsu moi-ogi = Fünf Tanzfächer. Gewöhnlich werden in der japanischen Heraldik mehrere Figuren, die sich in einem Zentrum vereinigen, siehe zum Beispiel die Abbildungen 18 und 53, als Rad (Kuruma) blasoniert, was aber eigentümlicherweise bei diesem Mon nicht der Fall ist.

Abbildung 57. Chigai-ogibishi = Raute aus sich kreuzenden Faltfächern. Hier liegt dieselbe Blasonierung wie bei Abbildung 44 vor, obgleich die beiden Abbildungen doch sehr verschieden sind.

Abbildung 58. Ogibishi = Faltfächerraute. Dieses Mon hat eine sehr große Ähnlichkeit mit Abbildung 44, doch dürften die Fächer der Abbildung 58 als Mai-ogi anzusehen sein, weil nur der Oberrand der Fächer ausgezackt erscheint, also die Zacken nicht etwa durch das Falten des Fächers entstanden sein können, da ja sonst auch der Unterrand wie bei Abbildungen 29, 57 und 59 gezackt sein müßte.

Abbildung 59. Narabi-ogibishi = Raute aus nebeneinander stehenden Faltfächern.

Abbildung 60. Asano-ogi = Asano-Faltfächer. Asano** ist der Name eines Daimyo-Geschlechts zu Hiroshima in der alten Provinz Aki, das diesen Fächer, belegt mit dem Blatt des Wasserwegerichs*** (Omodaka), als Kaemon benutzte.

Abbildung 61. Itsutsu Chuukei-ogi = Fünf Chuukei-Faltfächer. Chuukei (chu = Mitte, kei = öffnen, also bis zur Mitte geöffnet, halbgeöffnet) ist der Name von Fächern, die selbst im geschlossenen Zustand oben offen bleiben, weil ihre Deckschienen nach auswärts gebogen sind (Abbildung D). Sie fanden hauptsächlich bei zeremoniellen Gelegenheiten ihre Verwendung.

Abbildung 62. Hiraki-suehiro = Entfalteter Suehiro-Fächer. Suehiro (Sue = Ende, hiro = breit; breites Ende) ist der Name derselben Art von Fächern, die bereits in der vorher erschienenen Abbildung 61 erwähnt wurde.

* Takasaki = hohes Vorgebirge; taka = hoch, saki = Vorgebirge.

** Asano = seichtes Feld; asai = seicht; no = Feld.

*** Omodaka, siehe Jahrgang 1907, Seite 538, Abbildung C.

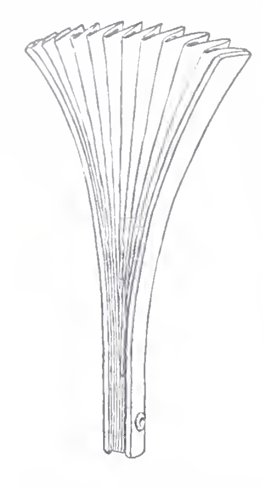


Abb. D. Chuukei oder Suehiro in geschlossenem Zustand

Diese Fächer besitzen ein „breites Ende“, daher auch der Name Suehiro.

Abbildung 63. Hiraki-suehiro. Es erscheint hier dieselbe Fächerart wie bei Abbildung 62, nur ist der Oberrand wie bei einem Mai-ogi gezackt, ohne daß dies in der Blasonierung besonders betont würde.

Abbildung 64. Mitsu-suehiro-maru = Rund aus drei Suehiro-Fächern. Diese Figur bildet das Kaemon der Okochi Matsudaira, ehemaliger Daimyo zu Yoshida in der Provinz Mikawa.

Abbildung 65. Oi-kake-itsutsu suehiro = Fünf übereinander geworfene Suehiro-Fächer. Oi-kake = übereinander werfen.

Abbildung 66. Hiogi = Hinoki-Holzfächer. Hi von Hinoki, stumpfblätteriger Lebensbaum, Retinospera oder Chamaecyparus obtusa, dessen Holz im Schiffbau und auch zur Anfertigung von Hausgeräten Verwendung findet. Dieser Fächer findet sich als Kaemon der Honjo Matsudaira, ehemaliger Daimyo zu Miyatsu in der Provinz Tango und der zu Takatomi in der Provinz Mino.

Abbildung 67. Niwa-ogi = Niwa-Fächer. Die Blasonierung sollte eigentlich „Niwa-hiogi“ lauten, weil doch ein Hinoki-Fächer vorliegt, es genügt aber in diesem Fall auch die einfache Bezeichnung „ogi“, weil eben ein anderer Niwa-Fächer nicht vorhanden ist. Dieser Hinoki-Fächer findet sich als Jomon der Niwa*, ehemaliger Daimyo zu Mikusa in der Provinz Harima, sowie der Familien Tamba und Imai.

Abbildung 68. Kwangi-hiogi = Hinoki-Fächer der Hofdamen. K(w)angi = koreanische Hofdame.

Abbildung 69. Hiogi-maru = Rund aus einem Hinoki-Holzfächer. Das Rund ist hier aus dem Fächer und seinen bequasteten Schnüren geformt.

Abbildung 70. Mitsu-hiogi = Drei Hinoki-Holzfächer.

Abbildung 71. Akita-ogi = Akita-Fächer. Die Blasonierung wäre eigentlich präziser: Akita-hiogi, weil doch ein Hinoki-Fächer und nicht ein gewöhnlicher Faltfächer oder Ogi als Mon erscheint. Akita** ist der Name eines ehemaligen Daimyo-Geschlechts zu Miharu in der Provinz Mutsu, das diesen Fächer als Jomon führte. Der Hinoki-Fächer ist hier mit dem Mon „Chigai-taka no ha“ = gekreuzte Falkenfedern (Taka = Falke, ha = Feder) belegt.

Abbildung 72. Hiogi ni sumitate-yotsume = Hinoki-Fächer mit vier über Eck gestellten Augen. Sumitate = über Eck gestellt; sumi = Ecke, tate = aufrecht stehen. Yotsu = 4, me = Auge, hier der Name für eine geometrische Figur gebraucht. Dieser Fächer wird von der Familie Hisata (Hisada) als Mon benutzt.

* Niwa = roter Flügel; ni = rot; ha (in der Zusammensetzung wa) = Flügel.

** Akita = Herbstliches Reisfeld; aki = Herbst, ta = Reisfeld.

Abbildung 73. Hiogi ni hira-yotsume = Hinoki-Fächer mit vier flachgestellten Augen. Hira = flach. Der Fächer bildet das Jomon der Yamazaki, ehemaliger Daimyo zu Naruba in der Provinz Bitchu.



Abb. E.
Ageha no cho.

Nun kommen einige Mon, bei denen der japanische Zeichner den Versuch machte, mittels Faltfächern die Figur des Schmetterlings nachzubilden. Imitationsfiguren, für welche die Japaner eine ganz besondere Vorliebe zu besitzen scheinen, denn wir finden derartige Kuriositäten auch auf andern Gebieten.

Abbildung 74. Ogi-cho = Faltfächer-Schmetterling, das heißt Faltfächer in Schmetterlingsform. Cho = Schmetterling.

Abbildung 75. Ogi-ageha no cho = Faltfächer in Form eines Schmetterlings mit aufgerichteten Flügeln. Age = aufrichten, ha (hane) = Flügel. Man vergleiche das nebenstehende Mon (Abbildung E) ,,Ageha no cho", das der Imitation als Vorlage diente.

Abbildung 76. Ogi-fusen-cho = Faltfächer in Form eines Schmetterlings, wie solcher als Brokatmuster zu sehen ist. Fusen, eine Kürzung von fusenryo, ist ein erhabenes Muster auf Geweben. Derartige Fusen-Motive sind in der japanischen Heraldik keine Seltenheit. Als Vorlage für die Imitation diente das Mon ,,Fusen-cho" (Abbildung F).

Abbildung 77. Hiogi-cho = Hinoki-Fächer in Schmetterlingsform; vergleiche Abbildung 75.

Abbildung 78. Ogi-ya = Faltfächer aus Pfeilen. Ya = Pfeil. Hier wird nicht wie bei den vorhergehenden Figuren ein Gegenstand mittels des Fächers, sondern dieser selbst durch einen andern, ihm im Wesen ganz fremden Gegenstand imitiert.

B. DER BLATTFÄCHER (UCHIWA).

Die weitere Reihe von Fächerwappen zeigt den starren, nicht zusammenlegbaren Blattfächer, der, wie bereits eingangs erwähnt, aus China stammt und in Japan, mit Ausnahme des sogenannten Gumbai-uchiwa oder Feldherrnfächer (Abbildung 117), nur als Hausgerät in Verwendung stand.

Abbildung 79. Hitotsu uchiwa = Ein Blattfächer.

Abbildung 80. Maru ni uchiwa = Blattfächer im Rund.

Abbildung 81. Uchiwa = Blattfächer. Der Blattfächer ist hier mit einem Bild geschmückt, das man als ,,Futaba-aoi" (Futatsu = 2, ha = Blatt, aoi = Malve) anspricht *.

Abbildung 82. Te-asobi uchiwa = Blattfächer als Spielzeug. Te-asobi = Spielzeug. (Te = Hand, asobi = Vergnügen, Unterhaltung.)

Abbildung 83. E-uchiwa = Blattfächer mit Bild. E = Bild.

Abb. F.
Fusen cho.

* Über die Pflanze Aoi sind die Meinungen geteilt; die einen sehen in ihr die Rosen-Malve oder Kappelrose (Althaea rosea), die andern eine Asarum-Art, wieder andre eine Hibiscus. Auch eine Art japanischer Bergveilchen wird in ihr vermutet.

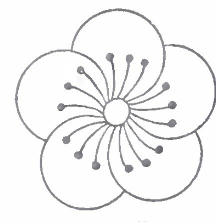


Abb. G. Neji-ume.

Abbildung 84. Chigai-uchiwa = Gekreuzte Blattfächer.

Abbildung 85. Mitsu chigai-uchiwa = Drei gekreuzte Blattfächer.

Abbildung 86. Mitsu sori-e-uchiwa = Drei Blattfächer mit gebogenen Stielen. Sori = gebogen, e = Stiel.

Abbildung 87. Mitsu fukakusa-uchiwa = Drei Fukakusa — Blattfächer. Fukakusa (Fukai = tief, kusa = Gras), ist ein Quartier der Stadt Shizuoka* in der Provinz Suruga oder Sun-shio.

Abbildung 88. Itsu uchiwa = Fünf Blattfächer. Itsu ist eine Kürzung von Itsutsu = 5.

Abbildung 89. Uchiwa neji-ume = Blattfächer in Form einer gewundenen Pflaumenblüte. Neji-ume = Gewundene Pflaumenblüte (neji = winden, drehen, ume = Pflaume, Prunus ume), eine stilisierte Form der Pflaumenblüte, bei der die Blütenblätter übereinander gewunden oder gedreht sind. (Abbildung G.)

Die nächsten zwei Mon bieten wieder Imitationsfiguren von Schmetterling- und Blumenformen.

Abbildung 90. Uchiwa-cho = Blattfächer in Schmetterlingsform. Die Blattfächer sind einem Schmetterling mit aufgerichteten Flügeln „Ageha no cho“ (siehe Abbildung E) nachgebildet, nur ist hier die Imitation weit weniger gelungen als jene mit den Faltfächern.

Abbildung 91. Uchiwagiri = Blattfächer in Kiriform. Das Kiri mon, eines der Zeichen des kaiserlichen Hauses, ist aus den Blüten und Blättern der kaiserlichen Paulownie, Paulownia imperialis (Abbildung H) zusammengesetzt (siehe Jahrgang 1907, Seite 540).

Die folgenden Bilder, Abbildungen 92 bis 101, zeigen uns Fächer, die nicht bloß der Form nach, sondern aus wirklichen Blättern gebildet sind.

Abbildung 92. Kaji no ha-uchiwa = Kajiblattfächer. Kaji no ha = Blatt des Kaji, Broussonetia Kajinoki. (Kaji-no-ki, ki = Baum.)

Abbildung 93. Kashiwa-uchiwa = Eichenblattfächer. Kashiwa = Kerbblätterige Eiche, Quercus dentata.

Abbildung 94. Momiji-uchiwa = Ahornblattfächer. Momiji = Ahorn, Acer palmatum, auch Acer polymorphum Sieb.

Abbildung 95. Sasa no ha-uchiwa = Bambusblattfächer. Sasa = niedriger, breitblätteriger, nicht verholzender Bambus, Arundinaria japonica. Dieses Mon ist, wenn man die Blattrippen übersieht, sehr leicht mit dem Mon „shuro“, Palme, Chamaerops excelsa, zu verwechseln. (Vergleiche Abbildung I.)

Abbildung 96. Maru ni sasa no ha-uchiwa = Bambusblattfächer im Rund. Sowohl Abbildung 95 als auch Abbildung 96 wird von der Familie Yonezu als Mon benutzt.

Abbildung 97. Futatsu wari-ha-uchiwa = Zwei geteilte Blätterfächer. Wari = teilen. Die japanische Blasonierung

Abb. H. Kiri. (Goshiche no kiri; go = 5, shichi = 7)



* Shizuoka. Shizu = niedrig, auch arm, oka = Land.

lautet im Koeki moncho: „Futatsuba-uchiwa“, eine Blasonierung, die aber der vorliegenden Zeichnung nicht vollkommen entspricht, weil die Blätter entzwei geschnitten sind.

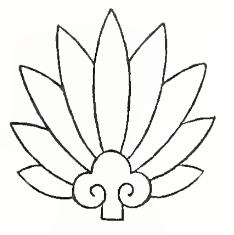

Abb. I. Shuro

Abbildung 98. Mitsu wari-ha-uchiwa = Drei geteilte Blätterfächer.

Die nächstfolgenden drei Mon bringen wieder Imitationsfiguren zur Darstellung.

Abbildung 99. Fusen ha-uchiwa = Blätterfächer in Brokatmusterform. Hier liegt abermals eine Schmetterlingsimitation vor, ohne daß dies in der Blasonierung zum Ausdruck kommt. (Siehe Abbildungen 76 und F.)

Abbildung 100. Ha-uchiwadomoe = Blätterfächer in Form eines Tomoe. Tomoe = Bild des Tomo, das heißt auf dem Tomo; Tomo = Hirschlederpolster gegen den Rückschlag der Bogensehne am linken Arm der Bogenschützen, e = Bild (siehe Abbildungen K und L). Das Tomoe, eine Wellenform, kommt in verschiedenen Stellungen vor, einzeln und mehrfach, als Futatsudomoe, Mitsudomoe und so weiter. Letztere Figur, das dreifache Tomoe, findet sich überaus zahlreich in der japanischen Dekorationskunst, so besonders an und in den Tempeln der Shinto-Gottheiten etc. Über das eigentliche Wesen und den Ursprung dieser Figur sind verschiedene Ansichten vorhanden, doch würde es zu weit führen, hier von allen diesen Erklärungen uud Deutungen Notiz zu nehmen. Auch die Tomoe-Figur wird in der japanischen Heraldik sehr häufig mittels anderer Gegenstände imitiert.

Abbildung 101. Ha-uchiwadomoe. Hier liegt dieselbe Blasonierung vor, obzwar das Tomoe aus zwei Blätterfächern gebildet ist.

Abbildung 102. Ha-uchiwa = Federnfächer. Ha = Feder. Dieses Mon ist dem Meergott „Kompira“ oder „Kotohira“ beigelegt.

Die Abbildungen 103 bis 116 zeigen den chinesischen Blattfächer, To-uchiwa (To = Osten, auch Dai-to = Großer Osten = China), als Familienzeichen der Japaner.

Abbildung 103. To-uchiwa = Chinesischer Blattfächer.

Abbildung 104. Owari to-uchiwa = In große Teile zerlegter chinesischer Blattfächer. O = groß, wari = teilen. Diese Formation eines heraldischen Motivs ist unter den Familienzeichen der Japaner häufig anzutreffen. Das vorliegende Bild wird von den Naito, ehemaligen Daimyo zu Murakami in der Provinz Echigo, als Kaemon geführt.

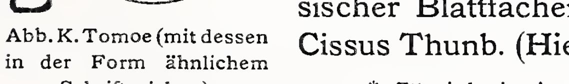

Abb. K. Tomoe (mit dessen in der Form ähnlichem Schriftzeichen)

Abbildung 105. Fusa uchiwa = Blattfächer mit Quasten. Der hier erscheinende chinesische Blattfächer bildet mit seinen bequasteten Schnüren ein Rund (Maru) und besitzt mit dem Mon, Abbildung 69, große Ähnlichkeit.

Abbildung 106. To-uchiwa ni hitotsu-zuat = Chinesischer Blattfächer mit einem Efeublatt. Tsuta = Efeu, Cissus Thunb. (Hier das ts zu einem z* erweicht.)

* „Z“ wird wie ein weiches s ausgesprochen.



Abb. L. Tomo mit einem Mitsudomoe

Abbildung 107. Nakatsu-uchiwa = Nakatsu-Blattfächer. Nakatsu = Innenhafen (Naka = innen, tsu = Hafen) ist der Name einer Stadt in der Provinz Buzen. Der chinesische Blattfächer ist auf beiden Flügelflächen mit übereinander stehenden Kiefernadelbüscheln (Matsu = Kiefer) geziert. Das vorliegende Fächerbild ist das Jomon der Okudaira, ehemaligen Daimyo zu Nakatsu in der Provinz Buzen.

Abbildung 108 zeigt eine andere Formation desselben Mon der Okudaira zu Nakatsu.

Abbildung 109. Kuwana-uchiwa = Kuwana-Blattfächer. Kuwana (Kuwa = Maulbeerbaum, na = Name) ist eine Stadt in der Provinz Ise. Der schräg liegende Fächer ist rechts mit Bambus (Take), links mit Kieferbüscheln dekoriert.

Abbildung 110. Narabi-to-uchiwa = Aneinander gereihte chinesische Blattfächer.

Abbildung 111. Hoso-wa nihon-uchiwa = Zwei Blattfächer im schmalen Ring. Hosowa = schmaler Ring, hosoi = schmal, wa = Ring, ni = 2, hon = Klassenwort der Zählung.

Abbildung 112. Wari-to-uchiwa = Geteilte chinesische Blattfächer.

Abbildung 113. Mitsu to-uchiwa = Drei chinesische Blattfächer.

Abbildung 114. Maru ni mitsu to-uchiwa = Drei chinesische Blattfächer im Ring. Diese Figur ist das Kaemon der Kurushima, ehemaligen Daimyo zu Mori in der Provinz Bungo.

Abbildung 115. Mitsu wari-to-uchiwa = Drei geteilte chinesische Blattfächer.

Abbildung 116. Mitsu ken-kara-uchiwa = Drei altjapanische Schwerter mit chinesischen Blattfächern. Ken = altjapanisches Schwert mit zwei Schneiden, ein in der japanischen Heraldik ziemlich häufig anzutreffendes Motiv. Kara = China, chinesisch.

Abbildung 117. Gumbai uchiwa = Feldherrnfächer. Gun = Krieg, Armee. Der Gumbai-uchiwa war ein schwerer Brettfächer, oft mit den Figuren der Sonne, des Mondes und der Sterne geziert, zeigt aber auch mitunter das Wappen des Feldherrn und diente als Kommandozeichen im Krieg.

Mit den hier vorgeführten 117 Abbildungen ist der Vorrat an Fächerwappen noch lange nicht erschöpft, aber sie werden genügen, dem Leser zu zeigen, auf welche Art und Weise der findige Nihonjin seine Wappenmotive zu variieren versteht. Durch das Einsetzen in verschieden starke Ringe und sonstige Umrahmungen, durch das Neben- und Aufeinanderlegen, durch das Belegen der Fächerpapiere mit diversen Gegenständen und so weiter ist ja eine ziemlich reichliche Vermehrung der Fächerwappen ohne besondere Schwierigkeiten durchführbar und so wird es uns auch leicht erklärlich, daß die japanische Heraldik trotz ihrer im Verhältnis zu unserer Heraldik doch etwas beschränkteren Anzahl von Motiven — menschliche Figuren und

Fische sowie die meisten der größeren Vierfüßler und Vögel fehlen ihr gänzlich — und bei dem Mangel der Farben als Unterscheidungsmerkmale, eine so stattliche Menge von verschiedenen Familienzeichen in Gebrauch stellen kann.

EIN MUSEUM FÜR BÄUERLICHE KUNST VON H. E. VON BERLEPSCH-VALENDAS-PLANEGG-MÜNCHEN

IN der Zeit, als Kunstgewerbemuseen wie die Pilze aus dem Boden schossen und ein allgemeiner, staatlicherseits und aus städtischen Mitteln unterstützter Sammeleifer ohnegleichen durch die Länder, speziell durch Deutschland ging, war man der festen Überzeugung, daß genügend viele „Vorbilder", verbunden mit fleißigen Zeichenstudien nach denselben hinreichen würden, um der tiefgesunkenen Handwerkskunst wieder in den Sattel zu helfen. Diese Anschauung hat sich als völlig falsch erwiesen; bloß ein höchst unerfreuliches Ausschlachten von „Motiven" war das Durchschnittsresultat. Statt daß man der Sache auf den Grund ging, die Herstellungsweise, das Handwerkliche, das Material vor allem als das Wesentliche anschaute, wurden diese Sammlungen bloß Stätten zeichnerischen Kopierens, Ursache der Heranbildung jener Sorte von Papierkunst, die für die Praxis völlig unbrauchbar ist. Zeichner wurden zwar en masse herangezogen, mit dem nötigen Sachverständnis ausgerüstete Praktiker nur in ganz vereinzelten Fällen. Auf diese allein aber kommt es an; sie denken stofflich; der Zeichner aber denkt, während er mit Pinsel, Bleistift, Feder, Farbe seinen Ideen durch möglichst gute Darstellung auf der Fläche Leben einzuhauchen versucht, an Glanzlichter und Schatten weit mehr als an das Material, in dem gearbeitet werden soll. Zeichnen soll der Handwerkskünstler können, gewiß, aber die Zeichnerei ist nicht das ausschlaggebende Mittel zum Zweck. Lag schon mancherlei Verkehrtes in dem Sammeleifer zum Zweck einer künstlerischen Wiedergeburt, so ist in bezug auf die Natur der Sammlungsgegenstände nicht minder neben das Ziel geschossen worden. Wirklich brauchbare Beispiele für die Erkenntnis der praktischen Materialbearbeitung brauchen durchaus keine Kapitalstücke zu sein. Die bis zu den äußersten Grenzen getriebene technische Vollendung des letzteren bildet einen Genuß für das gebildete Auge des Kenners, des bereits erfahrenen Künstlers, für den Lernenden wirkt sie eher verwirrend als anregend. Um möglichst große Reihenentwicklungen konnte es sich ebensowenig handeln. Für die wissenschaftliche Untersuchung ist das zweckdienlich, für den mit der Bearbeitung des Stoffes Kämpfenden ebenso unfruchtbar wie der Unterricht über die durch Merkmale

formaler Art voneinander getrennten Entwickelungsphasen der Kunst. Er hat mit der Erschließung fachlich-zwecklichen Denkens nichts zu schaffen; er kann auch ohne Erörterungen historischer Art vorzügliche Beispiele geben, bildet aber für den Lehrling meist bloß eine überflüssige Belastung. Was die vorzugsweise im Sinne kunstgeschichtlicher Studien betriebene Erziehung alles gezeitigt hat, lehren hunderttausend mißglückte Bauten des vergangenen



Abb. 1. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Pesel von der Insel Röm Anfang des XVII. Jahrhunderts. Ausführung naturfarbig in Föhrenholz, bemalt blau, grün und rot um 1700, letzter Anstrich vom Jahre 1783, rokokoartig

Jahrhunderts. Der „Stilunterricht" hat an ihnen allerlei Proben seiner Wirkung zu tage gefördert; der bauliche Gedanke wurde dagegen in den Hintergrund gedrängt. Will man Anfängern instruktive Beispiele älteren Ursprunges aus dem Gebiet der Handwerks- und Baukunst geben, so kann das nur an der Hand einfacher, sachlich klarer Arbeiten geschehen, bei denen voller Einklang zwischen Stoff, Zweck, handwerklicher Behandlung herrscht. Das ist bei einem großen Teil der Dinge möglich, die durch den Begriff „Bauernkunst" bezeichnet werden.

Vielfach wird geleugnet, daß eine Bauernkunst überhaupt existiere und daß, wenn man die Resultate der mit diesem Namen bezeichneten Arbeit wirklich beachtenswert fände, man auch alle Produkte des Küchenlateins bei sprachlichen Studien in Berücksichtigung ziehen müsse. Die Ansicht

hat ihre Berechtigung, wo es sich um ein Frontmachen gegen die allzuhohe Wertbemessung jener Erzeugnisse der ländlichen Kunst handelt, die als ein verballhornter Abklatsch guter Vorbilder gelten müssen. Mit solchen Dingen ist die bäuerliche Kunst eines jeden Landes durchsetzt; die in hohen und höchsten Kreisen gepflegte Kunst manchenorts nicht weniger. Es äußert sich darin geringerer Anspruch an Formvollendung, an Verfeinerung des

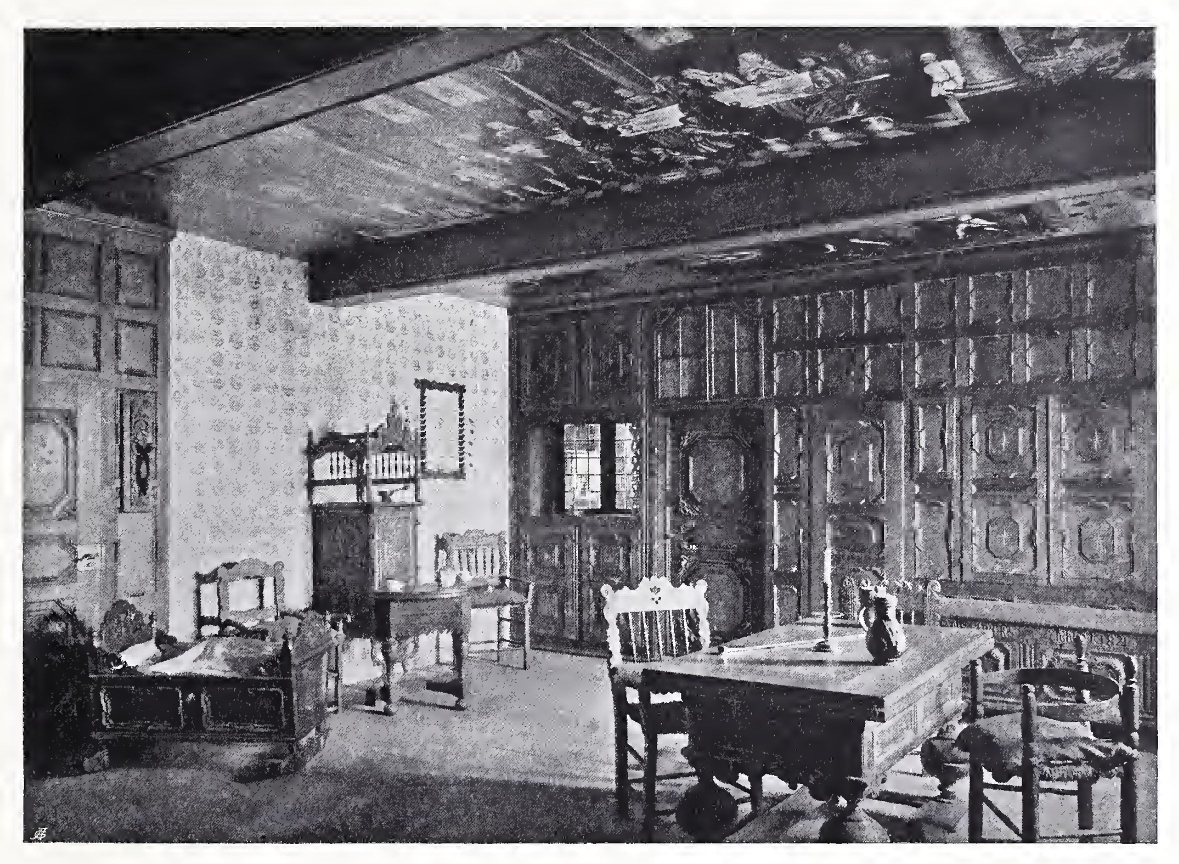


Abb. 2. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Pesel aus der Wilstermarsch, um 1770

künstlerischen Empfindens überhaupt. Das erklärt sich aus sehr natürlichen Gründen. Verfeinerung der Ansprüche ist gewöhnlich nicht zu finden, wo die schwielige Hand, der durch harte Arbeit nicht im verschönernden Sinne entwickelte muskulöse Körper, die derbe Kost und das nicht von schneiderlichen Meisterhänden hergestellte Gewand den Menschen drastisch zeichnen. Wohl aber hat dieser Mensch, der in vielen Dingen handwerklicher Art auf die eigene Kraft lange Zeit hindurch angewiesen war, natürlichen Sinn für Zweckform.

Völlig irregehen hieße es, wollte man, wie es geschehen, die ländlichen Bevölkerungsschichten aller und jeder künstlerischen Regung für unfähig erklären. Der Durchschnitts-Städter steht meist nicht um Haaresbreite höher als der Bauer. „Salons" und „gute Stuben", „altdeutsche" Zimmer und dergleichen Herrlichkeiten der städtischen „Kultur" beweisen es zur Genüge, von den

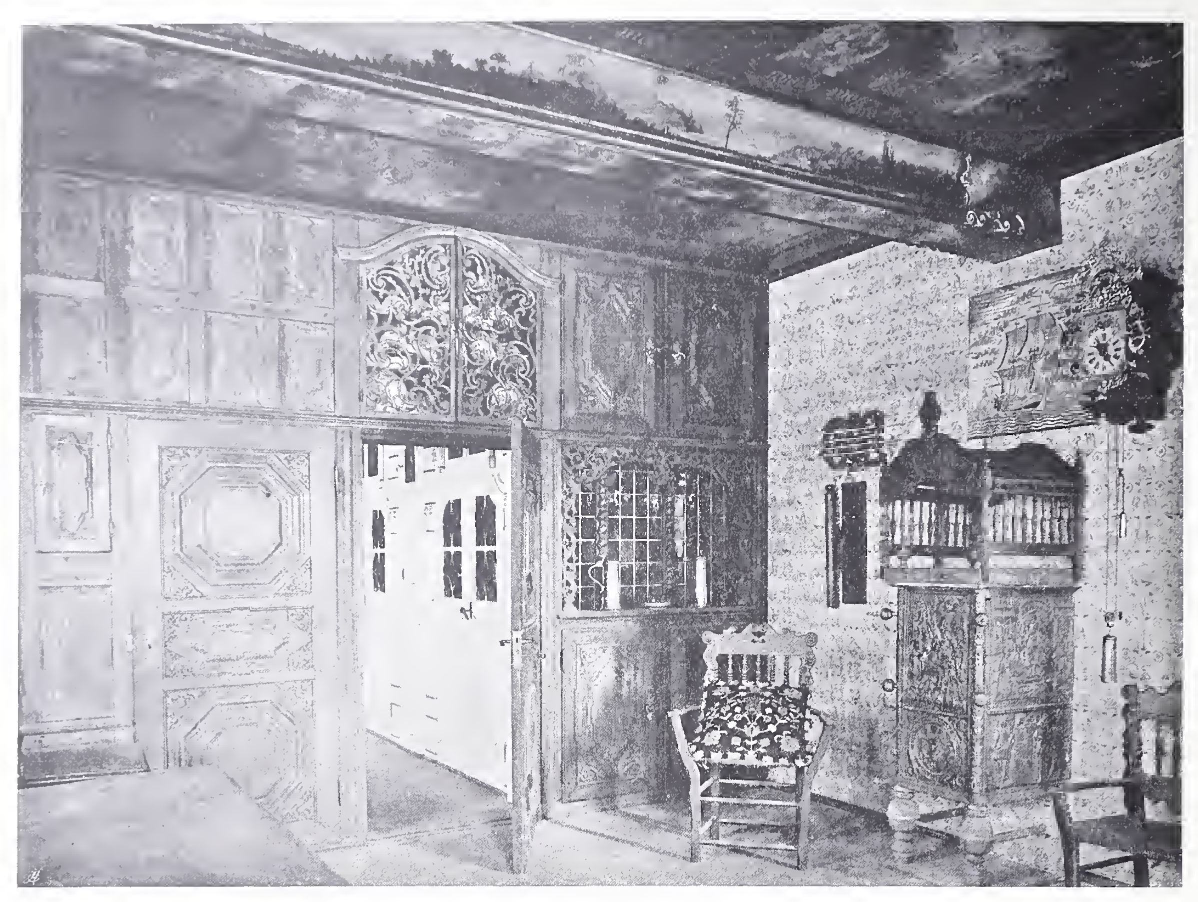


Abb. 3. Museum zu Altona. Pesel aus der Wilstermarsch

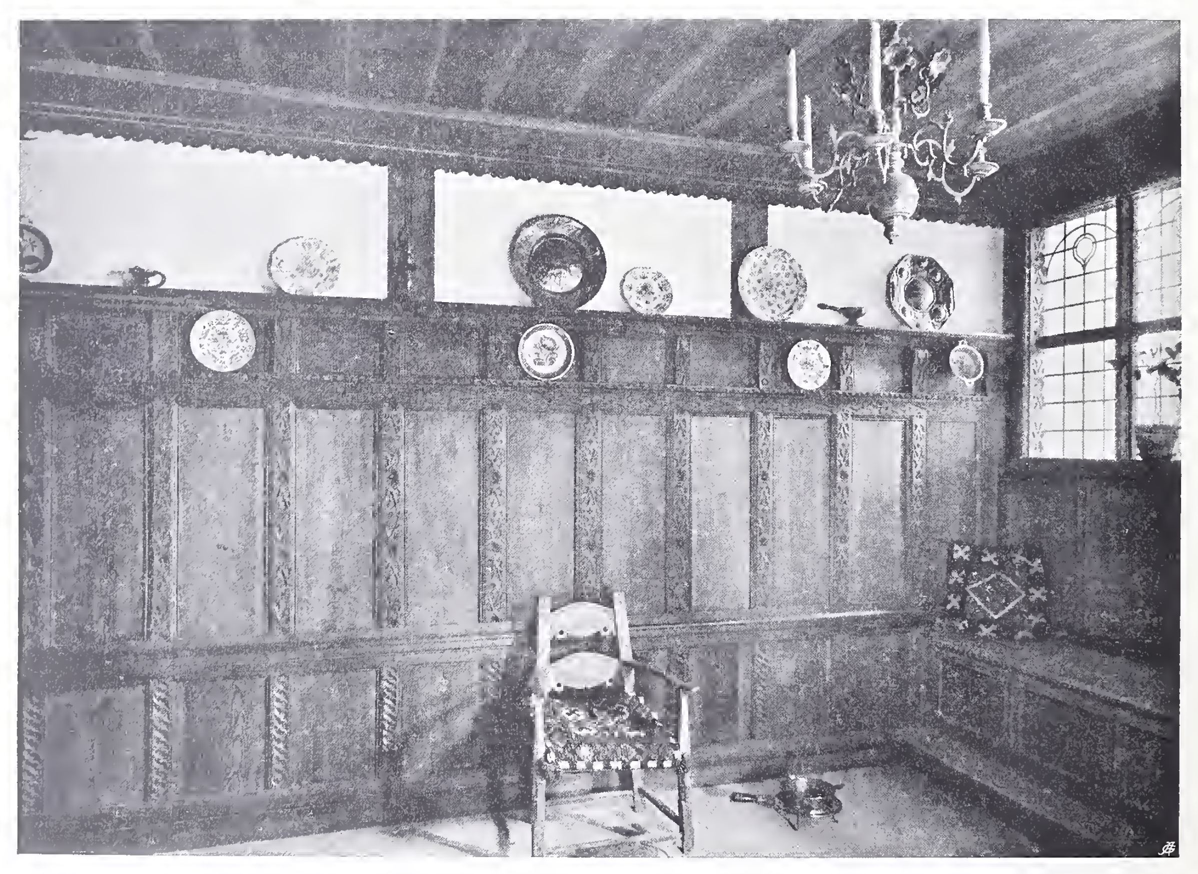


Abb. 4. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Giebelwand eines Pesels aus dem Dorfe Winnert, 1702

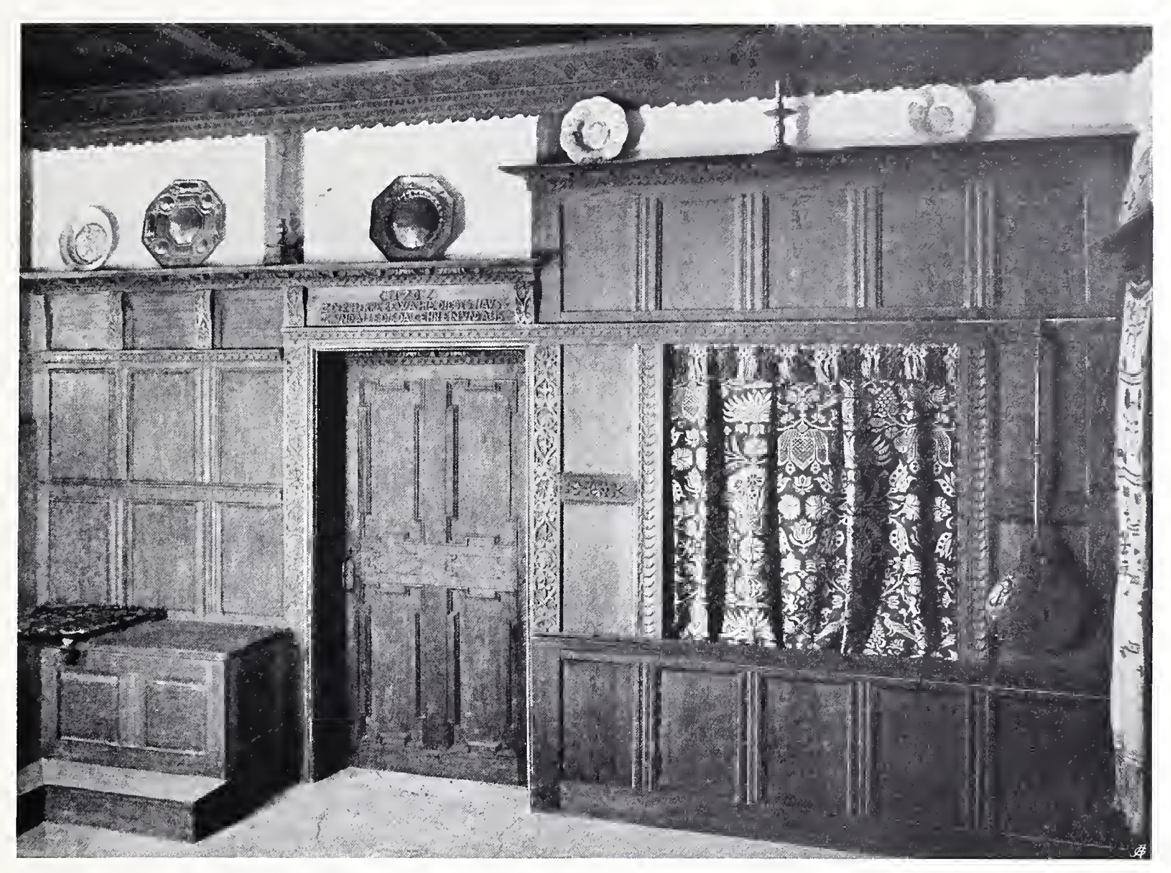


Abb. 5. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Tür und Bettwand des Winnerter Pesels, um 1702

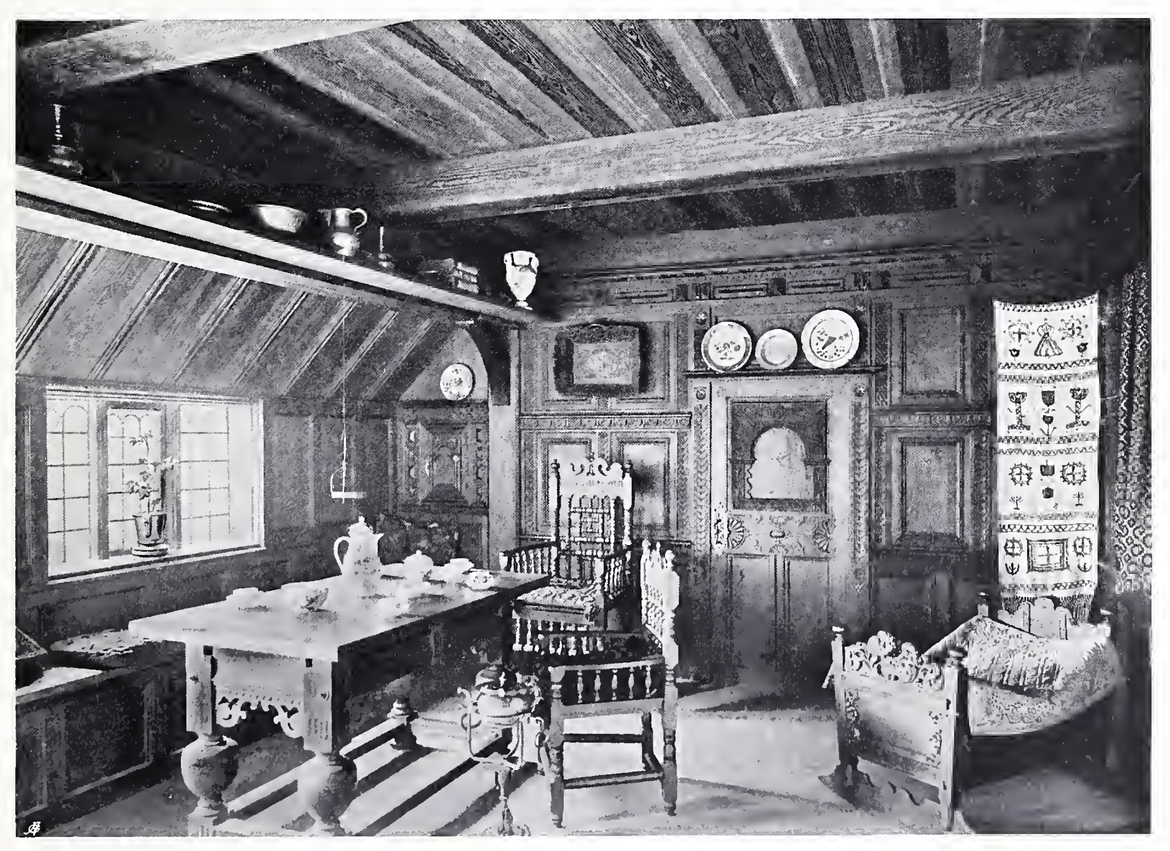


Abb. 6. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Getäfeltes Zimmer von der Insel Föhr vom Jahre 1637
Ausführung in Föhrenholz



Abb. 7. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Doppeltür aus dem Gjenner Pesel

ungezählten monumentalen Geschmacklosigkeiten nicht zu reden, die unter Aufwand horrender staatlicher und städtischer Mittel entstanden und stündlich noch entstehen.

Die „Bauernkunst" hat es indes keineswegs bloß mit verrohten Abklatschen, mit schreiend farbigen Erscheinungen, die der Städter spöttisch als „Bauernkirchweih" bezeichnet, zu tun. In ihren Resultaten, die heutigen freilich meist ausgenommen, klingt etwas von dem nach, was die Arbeiten vieler Naturvölker als Stiläußerungen vorbildlich macht, jenes Zusammengehören, jenes Zusammengewachsensein alles dessen, was auf der Scholle entsteht, mit der Scholle selbst in Verbindung ist. Lange noch, als die Baukunst der Städte schon internationaler Verflachung des formalen Ausdrucks verfallen war, der Verflachung, die das Bild der modernen Großstädte von Tag zu Tag uninteressanter, schablonenhafter erscheinen läßt, klang im Bauernhaus noch etwas tonangebend nach: Eigenart, erwachsen aus dem Erfüllen der Forderungen, die Klima, Baumaterial, Bodenbeschaffenheit, Lebensgewohnheit der Einwohner, wirtschaftlicher Betrieb und so weiter stellen. Der Bauer des Tieflands, der Gebiete an der See, konstruierte anders als jener des innerkontinentalen Hügel- oder Berglands. Das Bauernhaus ist aus den örtlichen Bedingungen entstanden. Deshalb ist die Zahl der Typen außerordentlich reich, vielgestaltig. Trifft das bei den Resultaten der Neuzeit

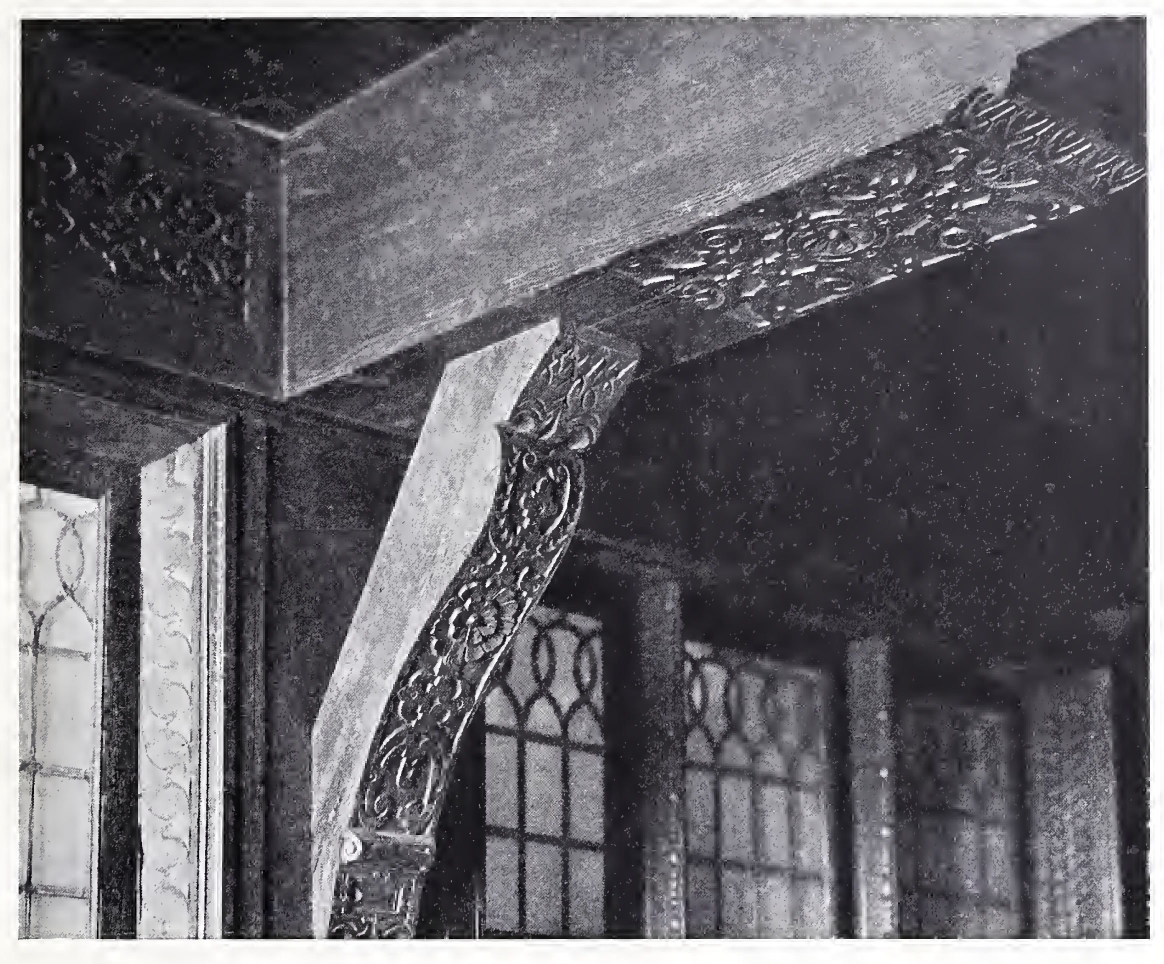


Abb. 8. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Verzierter Balken und Knagge aus dem Gienner Pesel, 1637

nimmer zu, so liegt der Grund dafür in der Übertragung städtischer Verkehrtheiten aufs Land. Das Bauernhaus hat Stil, nicht Schweizer, nicht Tiroler, nicht bayrischen Stil, sondern jenen, der aus dem Zusammenklingen von Zweck und Stoff in der Schweiz, in Tirol, in Bayern geboren wird. Solchen Erscheinungen künstlerisches Gepräge absprechen wollen, heißt den Begriff Kunst vereinseitigen. Sie geben in mehr oder weniger primitiver Form das, was Hellas am höchsten in architektonischer Beziehung, was Japan am weitesten in handwerklich-technischer Weise zur Ausbildung brachte. Sie sind aus zwingenden Notwendigkeiten hervorgegangen. Der Einfluß erleichterter technischer Herstellungsmöglichkeiten hat sie vielfach stellenweise oder ganz beiseite geschoben. Dafür kam die fabriksmäßige Herstellung von Imitationen handarbeitlicher Produkte auf. Daran kranken wir. — Formveränderungen der großen Architektur haben ihren Widerschein auf das Bauernhaus geworfen insofern, als oberflächlich angeheftetes Beiwerk sich veränderte. Das von allen Stilschwankungen völlig unabhängige Gerüst veränderte sich infolge fundamentaler, konstruktiver Neuerungen, wie sie zum Beispiel durch die allmähliche Entwicklung der Feuerungsanlage bedingt



Abb. 9. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Getäfel aus Drengstedt, datiert 1650



Abb. 10. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Pesel aus dem Dorfe Winnert, Kreis Husum, 1702

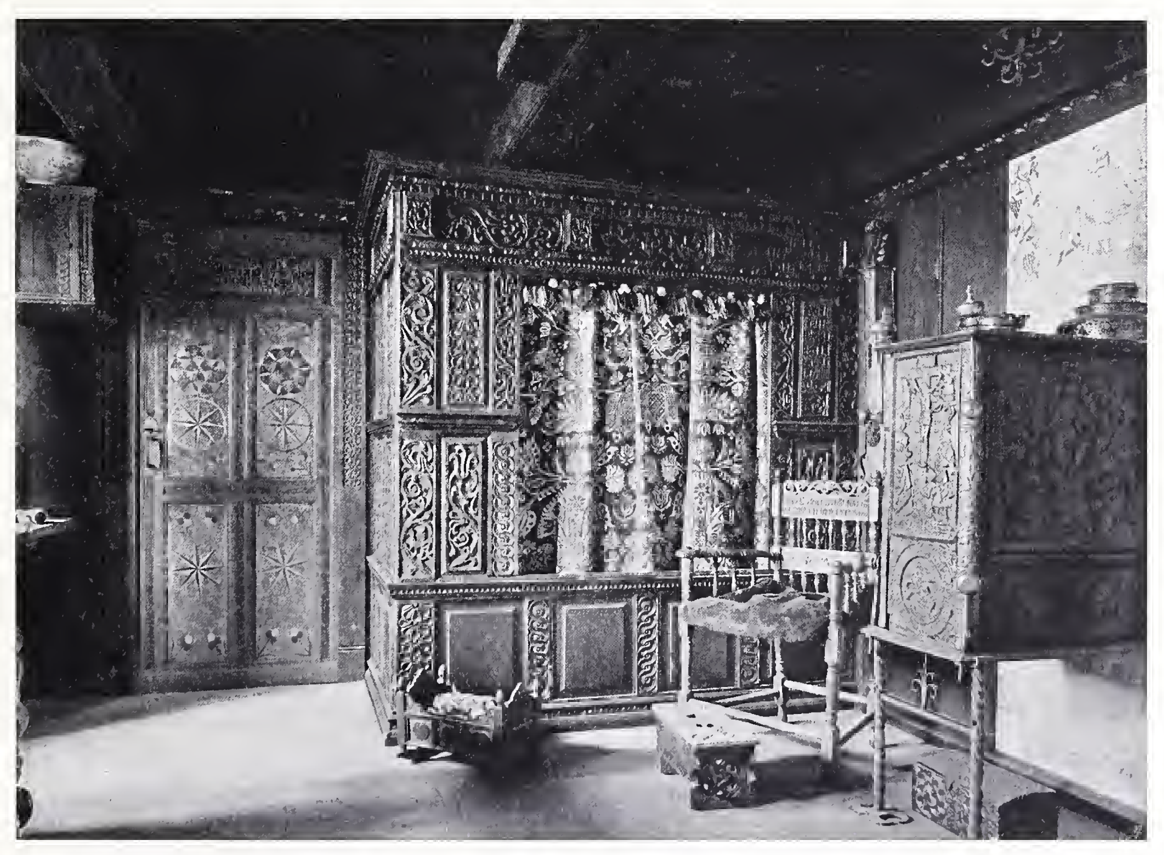


Abb. 11. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Zimmer von der Hallig Hooge, 1671

werden. Es gibt Bauernhäuser mit gotischen Details, aber kein gotisches Bauernhaus, es gibt Bauernhäuser mit Renaissancedetails oder Rokokoverzierungen, aber ein Bauernhaus der Renaissance oder des Rokoko würde man vergeblich suchen. Die örtlichen Verhältnisse wirkten fortdauernd stärker als alles übrige. Wer die Entwicklung solcher Bauten in den äußerst instruktiven Freiluftmuseen der skandinavischen Länder studiert hat, weiß, daß nicht ornamentale Stilbeeinflussungen hier das Maßgebende der Typenveränderung bilden, sondern die fortschreitende Kulturentwicklung, die aus

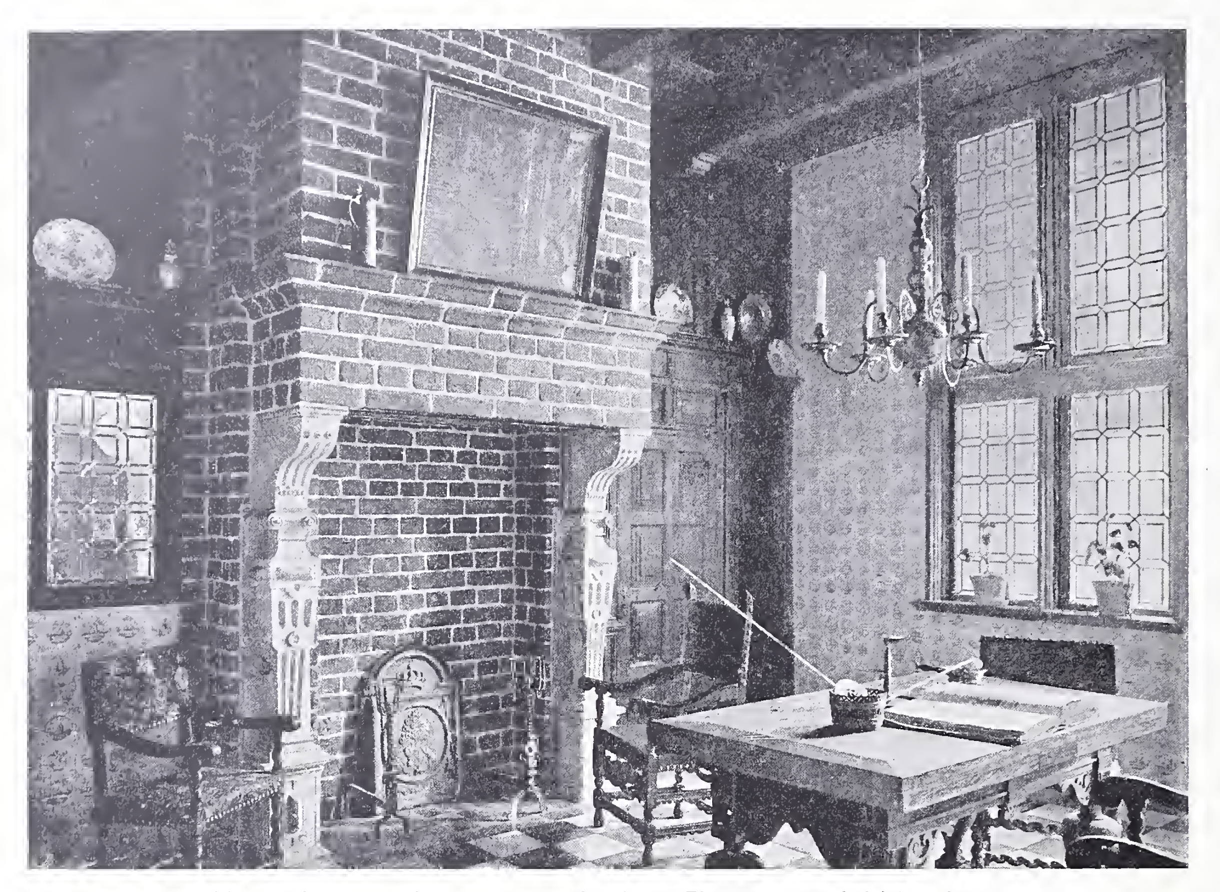


Abb. 12. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Zimmer aus Friedrichstadt, 1625

dem ursprünglich einräumigen Haus mit überdachter Vorhalle — Küche, Speicher, Stallung und so weiter getrennt und in lauter Einzelnhäusern untergebracht — durch Einbeziehung der letzteren in die Umfassungswände die mehrräumige Wohnung schafft, die weiter das ursprünglich auf offenem Herde brennende Feuer ummantelt, dadurch nicht bloß nachhaltige Wärmewirkung erzielt, sondern auch wesentliche Folgerungen anderer Art nach sich zieht, zum Beispiel die Verlegung der ursprünglich in den Dachstuhl eingeschnittenen Lichtöffnung, die gleichzeitig Rauchabzugsloch war, an die Wand, also die Fensterbildung. Vindoue hieß beim schwedischen Bauernhaus ursprünglich der Rauchabzugskanal, die offene Dachluke, die vielfach als eingeglastes Oberlicht sich erhalten hat. In

der englischen Bezeichnung für Fenster: „Window“ klingt dieses Wort noch nach, wie man denn auch in der Ostschweiz unter „Winde“ den Raum unterm Dach heute noch versteht. In diesen lehrreichen, auch mit dekorativem Beiwerk reichlich ausgestatteten Beispielen, die für das Studium der Baukunst und ihrer wesentlichen Prinzipien ungleich viel mehr Wert haben als die sofortige Bekanntschaft der Lernenden mit den letzten, höchsten Ausläufern der Architektur, ist der parallel laufende Fortschritt der Technik und des baulichen Denkens, die allmähliche Entwicklung einer stetig höher

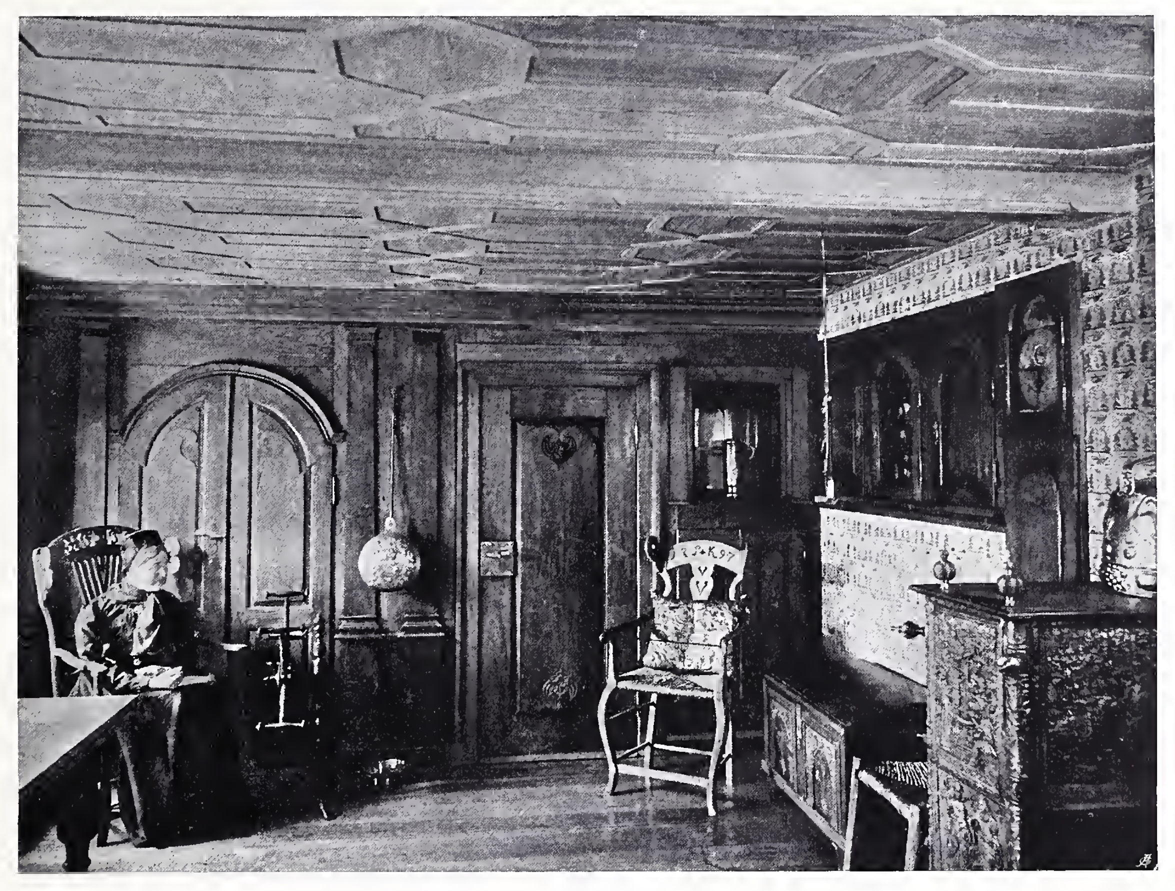


Abb. 13. Museum zu Altona. Probsteier Stube

gearteten Grundrißanlage aus einfachen, ursprünglich voneinander getrennten Gelassen, das ganze Wesen des immer weiter emporstrebenden baulichen Gedankens so klar und deutlich zu erkennen, wie es an künstlerisch vollkommen gearteten baulichen Erscheinungen dem Lernenden nicht sofort möglich ist. Das Elementare, das Grundlegende, auf dessen richtigem Verständnis allein alles weiter Entwickelte begreiflich wird, ist hier an Bauernhäusern ad oculos demonstriert. An Tempeln, an Palästen das nämliche tun wollen, ehe die Grundbegriffe festsitzen, ist zweckwidrig. Deswegen wäre die Anlage von Bauten-Museen zum mindesten ebenso wichtig wie die Anschaffung zahlloser Gipsabgüsse nach antiken und allen später entstandenen



Abb. 14. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Zimmer aus dem Dorfe Westerbüttel, 1792

Originalen. Soll sprechende Klarstellung der Entwicklungsgeschichte ein Vorrecht der Naturwissenschaften bleiben, wo das Faseln weit weniger leicht ist als auf dem Gebiet der Kunst und vor allem des Kunstunterrichtes? Sollen nicht Bauherren wie Bauende allmählich einsehen, daß richtig bauen, vor allem mit Rücksicht auf Wohnhäuser, zunächst heißt, biologische Forderungen erfüllen?

Die dekorativen Erscheinungen der architektonischen und häuslichen Ausgestaltung des Bauernhauses bieten ungemein reichen Studienstoff. Hier scheiden sich deutlich jene Erscheinungen, die aus der Sache selbst resultieren oder aber importiert sind. Wo die Art von Zieraten vorwiegt, die mit der Stoßaxt, mit dem Stemmeisen aus dem Balken herausgearbeitet sind, bleibt der sachliche Charakter durchwegs gewahrt. Der flächig geführte Schnitt an Säulen, an Trägern, an Friesen und so weiter alteriert nirgends das Wesen des Konstruktionsgliedes; er verleiht ihm lediglich eine gefälligere Form, als das viereckig zugehauene Werkstück sie besitzt.

Der Charakter der Technik, der flächige Schnitt, führt auf geometrische Muster, in kleineren Dimensionen zum Kerbschnitt. Es sind Motive, die nicht da oder dort speziell sich finden, trifft man doch an hölzernem Hausgerät aus Dalmatien (Museum für Volkskunst in Wien) genau dieselben Muster, wie auf nordischen Mangelbrettern. Von „Einflüssen“ ist hier nicht zu reden; es



Abb. 15. Kunstgewerbe-Museum zu Flensburg. Deckel zu einem Halskrausenbehälter, Eichenholz. Nordfriesland, 1670. Hausfleiß

es sind eben ganz einfach Ornamente, wie sie sich aus dem Zusammenwirken von Stoff und Handwerkszeug als selbstverständlich ergaben. Sie haften traditionell fest, am architektonischen Gerüst am meisten, vor allem aber auch in den Arbeiten des „Hausfleißes", in jenen Gebrauchsgegenständen (Abb. 15 bis 19), die der Bursche dem Mädel, die der Bräutigam der Braut, die der Mann seiner Gattin schenkt, in den Arbeiten, die während langer Winterabende, bei seefahrenden Völkern während der Mußestunden auf dem Schiff entstehen. Oft war der Hauserbauer auch Hausfleißkünstler. Den von männlicher Hand unter Anwendung schneidender Instrumente entstandenen und zusammengefügten Arbeiten dieser Art, in denen sich die gleichen Ziermotive während Generationen und Generationen immerfort erhalten, stehen die von Frauenhand hergestellten Textilien gegenüber, die dadurch erhöhte Bedeutung gewinnen, daß sie sehr oft zur Hausindustrie, also zur Arbeit für den Markt führen. Gerade für das hier in Frage kommende Ländergebiet ist dies vielfach der Fall. Auch hier bleiben die richtigen Stiltraditionen, wie sie sich aus der Technik des Webstuhls ergeben, oft unverändert bestehen, selbst in Zeiten, wo bereits allerlei gewagte figurale Darstellungen auftreten. Ein im Museum zu Flensburg befindliches Büchlein, dessen Autor sich nicht nennt, gibt eine Unzahl vortrefflicher Anleitungen für Herstellung einfacher, aus dem Viereck entwickelter Webemuster (Abb. 20), die dann in Arbeiten, wie Abbildung 22 und 23 sie zeigt, ihre Weiterentwicklung finden. Abbildung 24 zeigt dagegen deutlich den Einfluß malerisch-ornamentaler Tendenzen. Das für das Auge niemals ermüdend wirkende einfache und bedeutungslose Flächenmuster ist verdrängt durch kompliziertere, in ihrer endlosen Wiederholung aber keineswegs abwechslungsreicher wirkende figurale Muster, die obschon im Bauernhaus gewoben, doch nichtbäuerlichen Einfluß in deutlicher Weise zeigen. Auf dies Gebiet wird später zurückzukommen sein.

Ursprüngliche Formen halten sich weiter in der bäuerlichen Keramik, da und dort auch in den Edelmetallarbeiten, Einlagen von Silber auf Holz, vor



Abb. 16. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Tellerbrett, grün gestrichen. Buchenholz. XVIII. Jahrhundert. Hausfleiß

allem in den derben Filigranarbeiten. Diesen, auf immerdar sich fortpflanzender Tradition sich gestaltenden Dingen des bäuerlichen Hauses und Haushalts stehen die importierten Elemente gegenüber: zunächst all das, was in Anlehnung an architektonische Vorbilder andrer Art entsteht: ausgesägte und bemalte äußere Fensterumrahmungen, Galeriegeländer mit ausgesägten Brettbalustraden und so weiter. (Siehe zum Beispiel die reichen derartigen Glieder an den „Toggenburger Häusern“, Bd. 9, pag. 13 dieser Zeitschrift, die reich geschmückten Vorsatzwände der Fensterladen an einem Haus in Hofstetten, pag. 15, das nämliche an einem Haus in Frutt und so weiter.) Treten sie indes auch noch so reichlich auf, — an Disposition, Konstruktion, äußerem Ansehen und so fort, kurzum am Totalcharakter des Hauses ändern sie, wie gesagt, wenig oder nichts; wird dieser auch zum Beispiel im Sinne geräumigerer Unterkunft weiter entwickelt, so springt doch das Ganze nicht aus dem Rahmen heraus, der in fest umrissenen Linien immer wiederkehrt. Man kann in Norwegen zum Beispiel in ganz hervorragendem Maße die breit daherflutende Invasion der Renaissanceformen an allem Zierwerk des Hauses deutlich verfolgen — am Hause selbst änderte nicht sie, sondern die Verbesserung der Anlage im ganzen. In den schleswig-holsteinschen Ländern, von denen im nachfolgenden die Rede ist, trifft dies ebenfalls zu: Die gegen Wogenprall in mächtigem

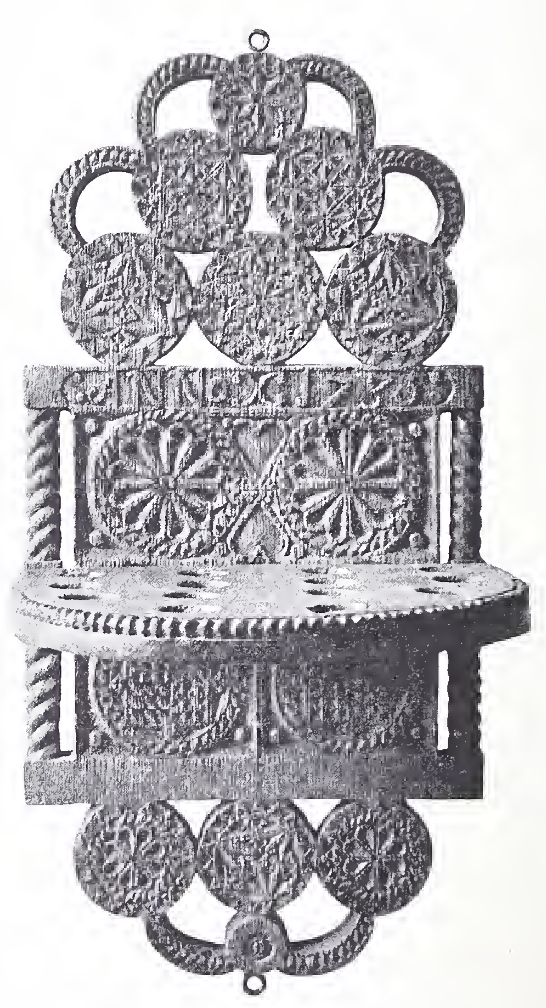


Abb. 17. Kunstgewerbemuseum Flensburg. Löffelbrett, Eichenholz naturfarbig vom Jahre 1735. Hausfleiß

Balkenwerk errichteten Häuser der Halligen, die Rauchhäuser des Landes, weisen zwar in den Stuben, zumal in den „Peseln" zuweilen eine Prachtentfaltung auf, die weit mehr an die Sitze reicher Herren als an das Bauernhaus erinnern. Es werden Kostbarkeiten aller Art, sichtlich unter fremdem Einfluß entstanden oder überhaupt aus der Fremde hergebracht, in reichlicher Menge aufgestapelt: Reliefierte, manchmal außerordentlich gutmodellierte eiserne Ofenplatten von beträchtlicher Größe (siehe Abb. 3, 11, 13, 25), holländische Fayencen (Abbildung 2, 3), reiches im eigenen Lande, vielfach unter Mitwirkung fremder Künstler entstandenes Schnittkerwerk an Truhen, Schränken (Abb. 51 bis 58), Tischen, Stühlen, Wandvertäflungen und Decken sowie köstliche Schüsseln und Platten (Abbildung 42 ff.). All dies alteriert indes die Bauweise des Hauses nicht im entferntesten. Die in mächtigem Eichenholzbalkenwerk aufgerichtete Diele des Ostenfelder Hofes, Husumer Gegend (von dem weitsichtigen Leiter des dänischen Volksmuseums zu Kopenhagen, Bernhard Olsen, als eines der vorzüglichsten Beispiele der Art in das Bautenmuseum zu Lingby bei Kopenhagen überführt und wieder aufgerichtet), gemahnt in ihrer ungeschlachten Derbheit (siehe Abb. 37) an die rohe Monumentalität der englischen Menhirs und Stonehenges, an die aus Riesenfindlingen aufgerichteten Grabmäler der Heidelandschaft. Über der Tür nennt sich „Hans Petersen 1685" als Erbauer. Der Pesel des Hauses (Abb. 38) enthält reiche, überreiche Schnitzereien, die etwa aus der gleichen Zeit stammen mögen, der deutlichste Beweis, wie wenig diese Spätrenaissanceformen das Wesen des eigentlichen

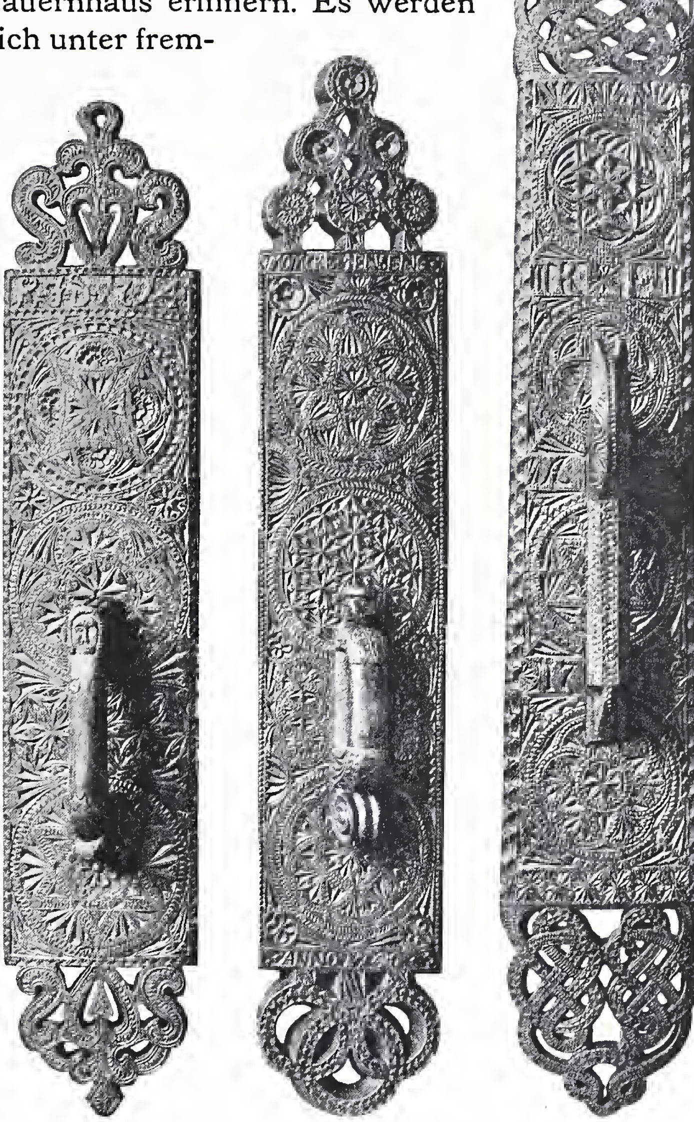


Abb. 18. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Nordfrisische Mangelhölzer, naturfarbig in Eichenholz und bunt bemalt aus dem XVIII. Jahrhundert. Hausfleiß

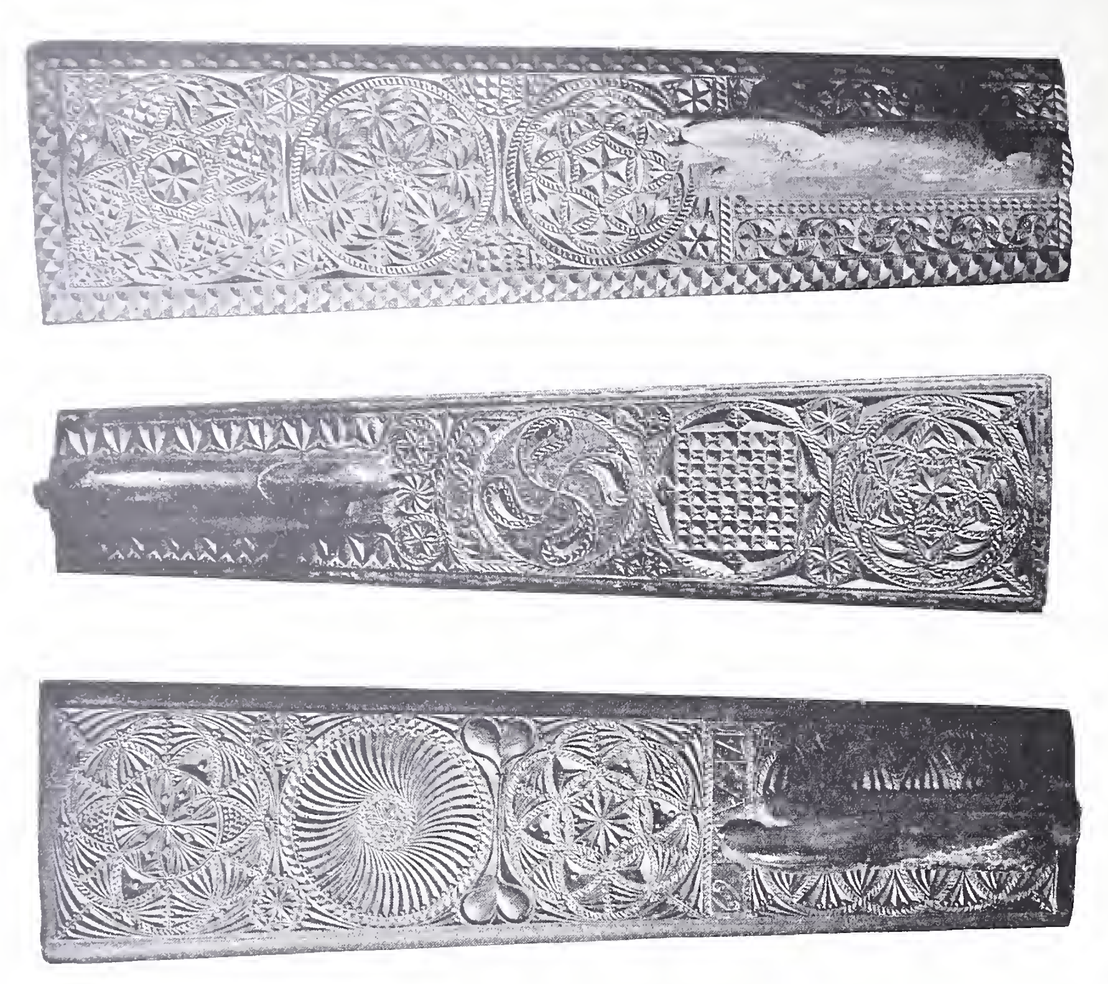


Abb. 19. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. schleswigsche Mangelhölzer, bunt bemalt. Eichenholz. XVIII. Jahrhundert. Hausfleiß

Hausbaues zu beeinflussen vermochten. Wenn irgend wo, so muß hier, beim Bauernhaus vergangener Zeit das so vielfältig verbrauchte und mißbrauchte Wort von der „bodenständigen Kunst“ in bezug auf die Architektur zu Recht bestehen bleiben. Ob sie sich durch Regierungsverordnungen jemals wieder in Gesundheit groß wird ziehen lassen? Vielleicht — wenn die Einsicht Platz zu greifen imstande ist, daß derlei von der Erziehung, und zwar von der elementaren Erziehung abhängt, nicht von einem vorgeschrittenen Stadium derselben, das der einfachsten natürlichsten Grundlagen entbehrt. So lange an das Kind Ansprüche intellektueller Art von seiten der Schule in einem Alter erhoben werden, wo der Intellekt noch gar nicht entwicklungsfähig ist, so lange nicht der kindliche Gestaltungs-, Schaffens-, Schöpfensdrang eine weit ausgiebigere Beachtung findet als bisher, ebensolange wird die Wiederkehr einer eigentlichen Volkskunst auf sich warten lassen. In einem Alter, wo schon viele Regungen erstickt, niedergedrückt sind, wo die Anschauung meist schon eine gemachte, keine natürlich entwickelte mehr ist, dürfte es nur wenigen, vielleicht keinem gelingen, den rechten Ton wiederzufinden.

In dieser Beziehung gibt die Ausstellung der Münchner Volksschulen auf der Münchner Ausstellung 1908 außerordentlich wichtige Hinweise, wird doch hier deutlich gezeigt, welch unheimliche Menge von Können im Kinde schlummert und nur geweckt zu werden braucht, um sich üppig zu entfalten — welch unheimliche Mengen von Anlagen aber auch durch die noch vielfach zu Recht bestehenden Schulmaximen verkümmern und zugrunde gehen! Das alles tritt auch in der „Kunst im Haus" zutage.

* * *

Das Nebeneinanderbestehen volkstümlich wurzelechter und von näher oder ferner hergebrachter Kunstäußerungen hat in den Ländern, die bis zum Jahre 1864 zu Dänemark zählten und jetzt preußische Provinzen sind, in Schleswig und Holstein, eine Unmenge außerordentlich bemerkenswerter Dinge werden und glücklicherweise rechtzeitig die Beachtung eines Mannes finden lassen, der, selbst aus dem Handwerkerstand hervorgegangen, ein scharfes Auge, tiefgehendes sachliches und historisches Verständnis für all das besaß, was kunstbedürftige Menschen vergangener Zeiten um sich her in ihren großbäuerlichen Wohnhäusern entweder selbst hervorbrachten, durch heimatliche sowohl als vorübergehend anwesende fremde Handwerkskünstler schaffen ließen oder, ihrer Behäbigkeit Ausdruck zu geben, von außen bezogen, ohne indes dadurch den Gelassen ihrer Behausungen den Charakter von etwas Zusammengewürfeltem aufzudrücken. Offenbar steckte in der ihrer Abstammung nach keineswegs einheitlichen Bevölkerung selbst — man hat es mit Angeln, Sachsen, Friesen, Jüten und Leuten wendischer Herkunft zu tun —, wenn auch nicht gleichmäßig, eine starke künstlerische Begabung. Sie äußert sich auch heute noch hauptsächlich in plastischen Werken. Dies zu beweisen, bedarf es nicht des Hinweises auf Werke von der Bedeutung eines Brüggemann-Altars oder Innendekorationen, wie die köstliche Betstube in der Schloßkirche zu Gottorp. Sie



Abb. 20. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Aus einem alten Musterbuch für Kleiderhandweberei, Originalzeichnung



Abb. 21. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Beiderwandstoff, Wolle und Leinen, rot, gelb und weiß. XVI. Jahrhundert, von der Insel Röm

allein würden nicht bestimmend sein für eine solche Annahme. Nein, die außerordentlich große Menge plastischer Arbeiten, die dem Alltagsgebrauch gewidmet und deren Autoren nicht bekannt sind, spricht auch dafür, daß die einheimischen „Schnittker" das größte Kontingent der im Lande tätigen Bildhauer lieferten. Werke, wie der im Museum zu Meldorf befindliche Prachtpesel aus dem Hause des Marcus Schwin, 1568 datiert, weiter eine zahlreiche, verschiedenen Jahrhunderten angehörende Reihe vorzüglicher Werke der Plastik aus dem Gebiet der religiösen Kunst, endlich eine Legion von größeren und kleineren in den verschiedensten Museen befindlichen Einzelwerken geben Zeugnis davon, daß die Kunstpflege durchaus nicht bloß am Fürstenhof des Landes oder in den Sphären hochgestellter und hochgebildeter Männer wie Graf Heinrich Rantzau blühte, sondern im Bürgertum, vor allem in dem prävalierenden Bauernstand einen festen Halt besaß. Wo das wohlhabende bäuerliche Element eine so hervorragende Stellung einnahm, wie zum Beispiel in verschiedenen Teilen Schleswigs, kann von der bäuerlichen Kultur keineswegs als von etwas nebenher Bestehendem die Rede sein. Sie trat vielmehr ausgesprochenermaßen in den Vordergrund. Deshalb nimmt bei ihr auch das stark akzentuierte künstlerische Bedürfnis einen Raum ein, der weit über das Durchschnittsmaß der „Bauernkunst" hinausreicht.

Dem Begründer der umfangreichen Sammlung des Flensburger Museums war es nicht darum zu tun, eine Ausstellung von Antiquitäten zusammenzutragen, wie man sie mehr oder weniger überall als Durchschnittsleistung zu sehen bekommt. Die volkstümlichen Erscheinungen, das, womit sich der auf der Scholle Geborene umgab, die Volkskunst, gab hier Veranlassung zu einer in ihrer Art wohl ziemlich einzig dastehenden Sammlung. Der Volkskunst

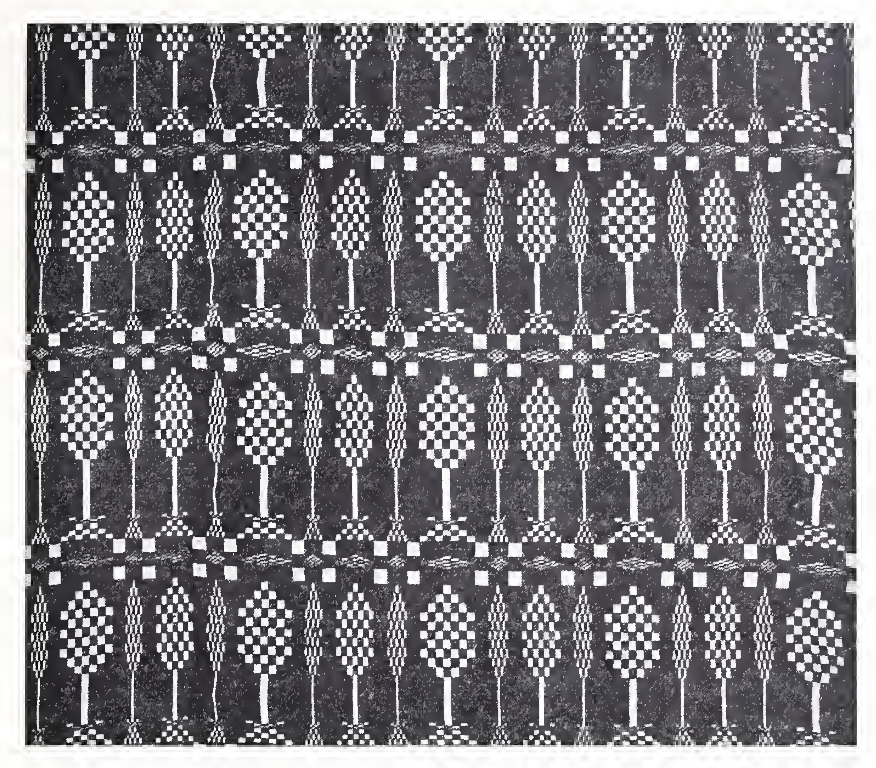


Abb. 22. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Beiderwandstoff mit Bäumchenmuster. Zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts aus Leinen und Wolle. Wollschuß grün, Leinen naturfarbig

ist in den weitaus meisten Museen nur ein äußerst bescheidener Platz, in manchen überhaupt gar keiner eingeräumt oder Volkskunstmuseen geben ein verzweifelt schlagendes Bild von der Geringschätzung, deren sich diese äußerst wichtigen Beiträge zur Kulturgeschichte zu erfreuen haben, in Wien beispielsweise.* Das Flensburger Museum betont vor allem andern diese Seite der kulturellen Vergangenheit des Landes. Mit vollem Recht. Daß übrigens neben tüchtigen einheimischen Künstlern zweifelsohne auch zugewanderte oder durchreisende wesentlichen Anteil an diesem reichen Schatz von Überbleibseln haben, ist nicht zu bezweifeln. Immer hat ein starker Zuzug süddeutscher Künstler nach Dänemark stattgefunden. Der Weg dahin führte durch die Herzogtümer. Bezeichnend dafür ist, daß der Dreißigjährige Krieg eine fühlbare Lücke in der künstlerischen Produktion hervorrief. Die landläufige Arbeit stockte infolge der gehemmten Zuwanderung fremder Elemente.

Heinrich Sauermann, der allzufrüh verstorbene erste Direktor des Kunstgewerbemuseums zu Flensburg, hat das Verdienst, der systematischen Ausplünderung, wie sie von allen Altertumsjägern seit Jahrzehnten betrieben wurde, der Verschleppung manches für Stadt oder Land bedeutungsvollen Werkes rechtzeitig für die Gebiete der Herzogtümer Schleswig und Holstein begegnet zu sein. Das von ihm nach langer, fast ausschließlich mit eigenen Kräften betriebener Sammelarbeit unter Beihilfe der Regierung zustande gebrachte Museum enthält kulturhistorische Schätze. Dem Begründer war es durchaus nicht bloß darum zu tun, dieselben aufzustapeln, möglichst viel

* Ein schrofferer Gegensatz als zum Beispiel die in den Treppenhäusern der Hofmuseen angeschlagene Dekorationsweise und der überall sich fühlbar machende Platzmangel im Volkskunstmuseum (Börse) ist kaum denkbar. Warum werden die Völker Österreichs nur bei Festzügen vorgeführt, nicht aber in dauernder Weise durch das, was für ihre Kulturentwicklung von Bedeutung ist? Kaum ein Land Europas verfügt über einen solchen Reichtum in dieser Hinsicht wie Österreich.

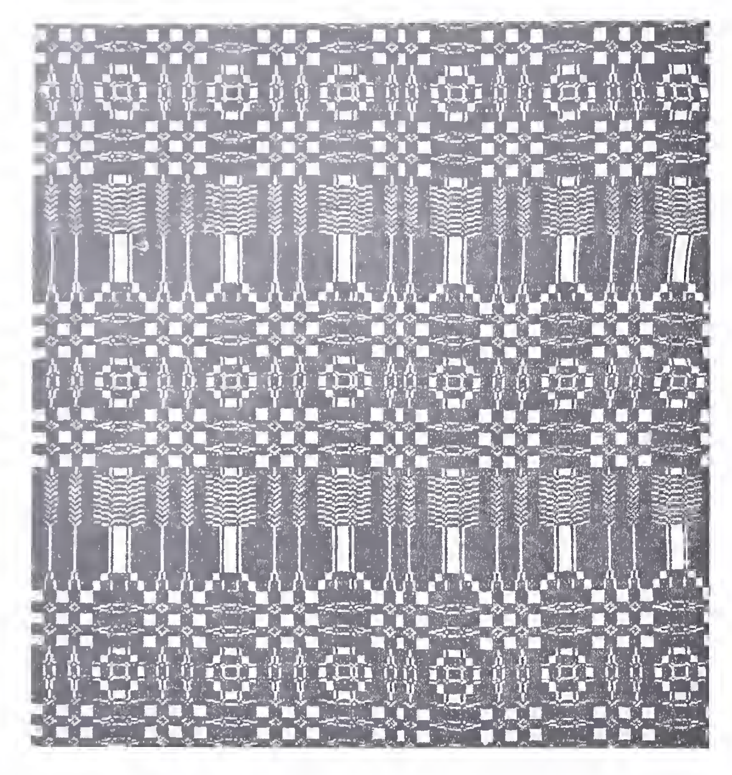


Abb. 23. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Beiderwandstoff mit Bäumchenmuster. Zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts aus Leinen und Wolle. Wollschuß cochenillerot, Leinen naturfarbig

zusammenzubringen. Dafür war er ein zu praktisch denkender Mann. Auch nicht zum Kopieren wollte er das gesamte Material verwendet wissen. Lange bevor man in Deutschland an die Verbindung von Museum und Lehrwerkstatt dachte, hat Sauermann allen Widerreden, allen Anfeindungen zum Trotz eine solche Angliederung zur fruchtbringenden Tatsache gemacht. Ihr sollte indes nicht der handwerkliche Lehrgang ab ovo zugrunde liegen. Sauermann wußte, daß das unter den gegebenen Verhältnissen ein unfruchtbares Beginnen sein werde. Nur praktisch Vorgebildete fanden bei ihm Aufnahme. Darin liegt das Geheimnis seines Erfolges. Aus dem Handwerker bildet er — das ist ja die einzige Möglichkeit richtiger Erziehung zur angewandten Kunst — den Kunsthandwerker, das heißt Leute, die dem materiell richtig bearbeiteten Kern die künstlerische Hülle zu geben verstehen*. Bei der Erziehung zur Reißbrettarbeit liegt der Fall meist so, daß die künstlerische Hülle zuerst in Betracht gezogen wird, das Notwendigere aber, der materielle Kern den „Künstler“ verdammt wenig kümmert. Sauermann hatte bald Schüler aus aller Herren Länder. Die von seinen mehr theoretisch als praktisch gebildeten Kollegen anfangs angefochtenen und verlachten Schulprinzipien sind heute überall, wo diese Dinge wirklich ernsthaft genommen werden, vollauf anerkannt.

Ein Fehler haftet dem Flensburger Museum an, der gleiche, der in ungezählten andern Fällen auch gemacht wurde. Der entwerfende Architekt hat sich mehr mit der Frage der „monumentalen Erscheinung“ des Ganzen als mit der zweckdienlichen Unterbringung der vorhandenen Materialien befaßt. Hervorragend schön auf baumumbuschter Höhe über der Stadt gelegen, machte der Bau eine symmetrische Fassadenlösung keineswegs notwendig. Weit eher war das Gegenteil am Platze. Aber das wäre ja nicht „monumental“ gewesen. So entstand eben ein Bau, der vor andern seines-

* Auch nach dieser Seite bietet die Ausstellung „München 1908“ ein außerordentlich instruktives Bild der Heranziehung eines fachlich gründlich gebildeten, kaufmännisch und staatswissenschaftlich wohl unterrichteten Handwerker- und Kunsthandwerkerstandes, ein Werk des genialen Münchner Schulmanns Dr. Georg Kerschensteiner.

gleichen, soweit es den architektonischen Teil betrifft, gar nichts voraus hat. Die nach echt akademischen Prinzipien ohne jedwede Berücksichtigung des vorhandenen Stoffes gelöste Anordnung des Ganzen schuf zwar viele Hohlräume zur Aufstaplung der Sammlungsstücke. Die zahlreichen, vollständig vorhandenen, aus den verschiedensten Landesteilen stammenden Stuben aber mußten, so gut es eben ging, in die Museumssäle eingebaut werden; infolgedessen korrespondieren ihre Lichtöffnungen keineswegs mit den Fenstern des Museumsbaues. Die Einhaltung der Achsen war ja natürlich weit wichtiger als die sachgemäße Unterbringung des Stoffes.

Heinrich Sauermann ist an diesem Kapitalfehler, der den weitaus meisten Museumsbauten anhaftet, nicht schuld. Er hat den Bau nicht projektiert. Sein Teil an der Schöpfung liegt, abgesehen von der immensen Arbeit, die damit zusammenhing, abgesehen weiter von den höchst beträchtlichen materiellen Opfern, die er, lange bevor ihm die Regierung ihre starke Hand bot, brachte, darin, daß die Frage des Zusammenwirkens von Vorbild und Neuschöpfung richtig erfaßt wurde: Auf Grund der einzig richtigen Überzeugung, daß Ersprießliches nur erreicht wird, wenn der Weg einer wirklichen Wiederbelebung künstlerischer Volkskultur seinen Anfang beim Einfachen nimmt, wenn die Entwicklung von innen nach außen erfolgt. Wo das Umgekehrte erfolgt, ist und bleibt Genuß und Erwerb künstlerischer Arbeit immer nur Vorrecht der Besitzenden. Die Wegdrängung breiter Volksmassen von der Teilnahme am Genusse künstlerisch notwendiger Momente im Alltagsleben ist ein großer Fehler moderner Regierungsweisheit. Deshalb wenden die klugen Engländer ihr Augenmerk bei Gründung und Ausbau ihrer gesundheitlich unübertrefflichen, außerstädtischen Volkswohnquartiere gerade diesem



Abb. 24. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Beiderwandstoff mit der Darstellung vom verlorenen Sohn. Zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts aus Leinen und Wolle. Wollschuß grün, Leinen naturfarbig



Abb. 25. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Gußeisener Ofen, sogenannter „Bileggerofen“

Gebiet in ganz hervorragender Weise zu, während anderswo, zum Beispiel in einer kürzlich stattgehabten, die Frage der tatsächlich vorhandenen Wohnungsnot behandelnden Versammlung der Grund- und Hausbesitzer in München seitens des Hauptredners, eines Rechtsgelehrten, die Äußerung fiel, daß man über die mangelhaften Zustände in dieser Richtung viel klüger sich ausschweige, als daß man sie öffentlich bespreche. Vogel-Strauß-Politik!

Sauermanns Tätigkeit entwickelte sich, das ist eine der wesentlich ins Gewicht fallenden Seiten seiner Schöpfung, auf einem Gebiet, das, wie schon früher bemerkt, keine ihrer Abstammung nach einheitliche Bevölkerung aufzuweisen hat. Sie komponiert sich aus ganz verschiedenen Elementen. Was sie bei ihrer Lebensgebarung umgab, ist nicht immer bezeichnend für das ganze Land. Wohl haben, wie überall, selbst bei relativ rassereinen Völkern sich die verschiedensten Kultureinflüsse auch da gemischt, um neue Typen hervorzubringen, indes bleiben neben diesen und in breiter Menge von außen her zuströmenden Einflüssen immer für den einzelnen Stamm charakteristische Merkmale in reicher Menge bestehen. Außerdem sprechen, wie überall, lokale Eigentümlichkeiten mit. Von höchstem Belang ist, daß Schleswig und Holstein von jeher Grenzgebiet zwischen dem ausgeprägt deutschen Lande der Niedersachsen und Skandinavien war. Die territoriale Grenze zwischen beiden, das in Form eines riesigen Walles quer durch die ganze Halbinsel laufende „Danewerk“, welches als Befestigung wohl zum letzten Male während des 1864er Krieges von Süden kommende Truppen während einiger Zeit aufhielt, war, von König Götrik im IX. Jahrhundert zum Schutz gegen feindliche Einfälle aufgeworfen, nicht bloß ein Verteidigungswerk. Es bildete auch eine tatsächliche Kulturgrenze. Bezeichnenderweise war diese bloß durch ein einziges Einlaßtor unterbrochen, das Wiegles- oder Heggedor. Wohnten nun auch hüben und drüben Germanen, Glieder einer großen



Abb. 26. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Madonnenstatue aus Eichenholz mit Resten der Bemalung, Nordschleswig, XV. Jahrhundert

Völkerfamilie, so sind doch zwischen ihnen Unterschiede einschneidendster Art in Menge vorhanden. Die Anlage des Bauernhofs schon gibt dafür ein drastisches Beispiel. Übrigens sind die nördlich dieses Grenzwalles wohnenden Dänen keineswegs immer ruhig hinter ihrer Deckung gesessen. In manchem Feldzug wurde er überschritten, um den Besitz des Landes in mancher blutigen Fehde gefochten. Die Geschichte des Landes ist ein durch kürzere oder längere Friedenspausen unterbrochenes ständiges Raufen um die Regierungsgewalt und — last not least — um die möglichst ausgiebige Anteilnahme der gesellschaftlich Höheren am Besitz der ihnen Unterstellten. Kämpfe wie diejenigen der Ditmarsen um das Recht der freien Selbstregierung, endigten, bloß für einen Teil des Landes von Belang, zuerst in der blutigen Schlacht am Dusend-Düvels Worf bei Hemmingstedt mit der vollständigen Vernichtung eines dänischen Ritterheeres. Ein halbes Jahrhundert später mußten die freien Bauern nicht nur die vordem erbeuteten Fahnen, eigenes Geschütz und Waffen an Herzog Adolf von Gottorp, den Bruder Christians III. von Dänemark, ihren Überwinder, abliefern, sondern auf freiem Felde den Huldigungseid leisten und vierundzwanzig der angesehensten Männer, darunter den nachmals zu hohen Ehren gelangten Markus Schwin aus Lunden, als Geiseln stellen. Die Verhältnisse ließen sich indes gerade im Westen des Landes für die Bewohner weit günstiger an als im Osten, blieb doch die freie Selbstverwaltung der Gemeinden, die frei gewählte Obrigkeit und manches andere bestehen, was nicht nur eine leichtere Bewegung überhaupt gestattete, sondern auch in kultureller Beziehung von größter Wichtigkeit war. Für die Bedeutung der Kunst im Hause sind diese Verhältnisse von größtem Belang gewesen. Eine kurze Erläuterung, wie sie Meiborg in seinem grundlegenden Werke: „Nordiska Bondergaarde i det 16·, 17· og 18· Aarhundrede, Kjøbenhavn bei Lehmann und Stager, 1893“ (deutsch von Richard Haupt, Verlag von Jul. Berger in Schleswig 1896) gibt, sei deswegen hier eingeflochten. Sie ist, weil bezeichnend für die völlig differierende Entwicklung der Landesteile, von Belang. Es heißt da pag. 26: „Im Westen waren viele Bauern Eigentümer, doch war die Zahl der Erbpächter weit größer. Diese standen jenen nur wenig nach, da ihnen die Gebäude mit



Abb. 27. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Johannesstatue aus Eichenholz mit Resten der Bemalung, Nordschleswig XIV. Jahrhundert

allem Inhalt gehörten und sie in gewisser Weise auch nach freiem Ermessen mit dem Grund und Boden schalten und walten konnten. Es konnte ihnen gestattet werden, den Hof zu verkaufen, und sie hatten das Recht, eines ihrer Kinder nach eigener Wahl in die Nachfolge einzusetzen. Wer so in den Besitz trat, erhielt den einen Teil vorweg. Das übrige wurde unter die Geschwister gleichmäßig verteilt. Auf manchen dieser Feststellen zahlte man nicht einmal ein Antrittsgeld, sondern gab nur ein Jährliches. Solche Höfe konnten also als Eigentum angesehen werden, auf dem eine unablösliche Rente ruhte. In der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts schätzte man den Anteil eines Bauern an einem Erbpachthof auf 1000 Mark lübisch und darüber. 1751 ward ein Eigenhof zu Rott auf 6291 Mark 12 Schilling veranschlagt — für jene Zeit eine höchst ansehnliche Summe.

Im Osten waren nahezu alle Höfe auf Lebenszeit (in Leibfeste) verpachtet. 1741 befand sich im Amte Hütten nur ein Erbpächter, nicht ein einziger Eigentümer. Hier hatten die Gutsbesitzer ganz freie Hand über die Bauernstellen. Nicht nur das Land, auch die Gebäude, die besten Pferde, die Wirtschafts- und Hausgeräte gehörten der Herrschaft. Bei Sterbefällen überstiegen die Landgeld- und Steuerrückstände meist den Wert der übrigen Hinterlassenschaft und das gewöhnliche Erbteil bestand in Schulden und Verpflichtungen. Auch im übrigen zeigt sich der entschiedenste Gegensatz in den Verhältnissen der einzelnen Teile der Landschaft.

Im Westen herrschte Selbstverwaltung der Gemeinde. Die von Bauern aus ihrer Mitte gewählte Obrigkeit hatte über die meisten Vergehen zu richten und die ganze Nachbarschaft vollzog das Urteil. Lagen ungewöhnliche Sachen vor, so ging der Lade- oder Botenstock um und berief zum Dorfding, wo dann der Ältermann die Vorschläge machte, die Männer des Ortes abstimmten.

Im Osten waren die Gutsbesitzer Alleinherrscher. Der gemeine Mann war leibeigen*. Den Festern gegenüber griffen die Edelleute in alle Verhältnisse

* Über die Einführung der Leibeigenschaft gibt es keine bestimmte Nachricht. Dr. Georg Hansen meint, daß sie erst ums Jahr 1600 aufkam und in den Bestrebungen des Adels, seine Landwirtschaft auszudehnen und zu verbessern, ihren Ursprung hat. Als die Anforderungen an den Staatshaushalt stark gestiegen waren, mußte die Regierung bei den Edelleuten hohe Anleihen machen und ihnen dafür Rechte einräumen. Diese Einräumungen bestanden in der Regel in Übertragung der Kronrechte über die Bauern. Nun war von den Verpflichtungen der Bauern ein Teil, die Spann- und Handdienste, unbestimmt. Sie wurden nur gelegentlich verlangt, wenn sich die Fürsten in der Gegend aufhielten. Nachdem aber das Recht darauf an eine ständig am Ort befindliche Herrschaft



Abb. 28. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Geschnitzte Säulenschäfte von einem Schrank mit zurückspringendem Geschoß. Zirka 1590, Eichenholz

ein. Die sonst von den Älterleuten geübte Gewalt war auf die Herrschaft übergegangen, welche sie durch ihre Reitvögte und Aufseher ausübte. Diese fällten die Urteile und vollzogen die Bestrafung. An Stelle der Brüchen (niedere Strafen, die mit Geld beglichen wurden, „Sachen, die an Haut und Haar“ im Gegensatz zu jenen, die „an Hals und Hand“ gehen) trat Gefängnis und körperliche Züchtigung. Wer einen Besitz erpachtete, erhielt auch das Recht zu bestrafen mit „Peitschen, Keller und Pfahl“. Was in den Dörfern Rechtens sein sollte, bestimmte der Gutsherr; selbst die Gildeordnungen wurden nach seiner Willkür geändert oder aufgehoben; sie tragen denn auch zum Teil unverkennbar den Stempel davon. So heißt es bereits im Jahre 1587 in der Gottorper Dorfbeliebung: „ . . . . Wir Junker haben den Kirchspielleuten gestattet, einmal im Jahre zusammen zu kommen . . . . Doch darf sich kein junges Volk einfinden . . . . Erdreistet sich ein Knecht, am Gildetisch Platz zu nehmen, so soll man ihn vor seine Obrigkeit führen, die ihn so nachdrücklich strafen soll, daß er andern als warnendes Beispiel dienen kann.“ — Das ging so weit, daß die Leute zum Abendmahl

gelangt war, wurden sie sozusagen täglich gefordert. Dazu kam, daß jahraus, jahrein so hohe Abgaben zu zahlen waren, daß manchem Bauer für seine und der Familie Bedürfnisse nichts übrig blieb. So wie der Bauer aber verschuldet war, hatte ihn der Edelmann in seiner Gewalt. Daß diese Verhältnisse im südlichen Schleswig viel trauriger wurden als anderswo, hat seinen Grund darin, daß der holsteinische Adel, welcher hier hauste, die Ausnutzung seiner Rechte weit besser verstand als die übrigen Gutsherren. Die Gutsfelder wuchsen ins Unglaubliche und wurden ringsum eingehegt. Die Gemeindeweiden wurden beschnitten, viele Bauernstellen niedergelegt und vielen das Land entzogen, das über ein kleines festgesetztes Maß hinausging. Die Frohnden mehrten sich in dem Maße, je kleiner die Anzahl der Gutsbauern wurde, und drückte um so mehr, je mehr ihr Wohlstand abnahm. Es gab Güter, auf denen jede Pachtstelle fast täglich zwei, drei Mann und vier Pferde für den Dienst der Herrschaft stellen mußte. Noch heute sind die Folgen der Unterdrückung in diesen Gegenden erkennbar. Auf den großen Gütern in Schwansen trifft man es noch oft genug, daß die Nachkommen der Leibeigenen demütig mit dem Hut in der Hand dastehen, wenn jemand mit ihnen spricht, der nicht dem Bauernstande angehört.

gehen mußten auf Anordnung und unter Anführung des Reitvogtes. Das Gesagte wird ausreichen, um klarzustellen, daß in der Lebenshaltung der verschiedenen Landesteile Verschiedenheiten fundamentaler Art vorhanden waren, die natürlicherweise auch auf das Haus und seine Ausstattung zurückwirkten.

* * *



Abb. 28. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Fensterpfosten aus einem Flensburger Hause um 1550

Eines trifft bei all den alten Bauernhäusern des Landes zu, ein sichtliches Konzentrieren alles dessen, was die Umgebung angenehm macht, auf die Innenräume. Offenbar lebten diese zum Teil sehr begüterten Leute bereits nach dem vernünftigen englischen Prinzip, daß Häuser zum Bewohnen, nicht aber zum Anschauen da seien. Ist auch da und dort durch die verschiedenartige Verfugung der in Backstein ausgeführten Fachwerkausmauerung eine dekorative Wirkung des Äußeren angestrebt, so tritt sie doch, was Verausgabung der angewandten Mittel betrifft, nicht in Konkurrenz zu dem in den Wohn- und Repräsentationsgemächern des Innern entfalteten Aufwand. Leider sind nun, wie bereits gesagt, im Flensburger Museum nur einzelne Zimmer, keine Gesamtanlage zur Aufstellung gelangt. Diese aber allein gibt schon den richtigen Begriff dafür, was die in manchmal geradezu verschwenderischer Weise ausgestatteten Pesel unter den Räumen des ganzen Hauses für einen Rang einnehmen. Im Altonaer Museum ist ein Teil des Hauses, das Flet und die daranstoßenden Siddelser (Abbildung 39), welche jedoch mit nicht ganz richtigem Lichteinfall, in dem kleinen vortrefflichen, von einem einzelnen Manne zusammengebrachten Museum in Celle eine Diele von mäßigen Dimensionen aufgestellt. Ein vorzüglich in allen Teilen erhaltenes Beispiel dagegen ist der schon einmal zitierte Ostenfelder Hof im Bautenmuseum zu Lingby bei Kopenhagen. Schon mit Rücksicht auf seine Dimensionen verdient er als achtunggebietendes Beispiel genannt zu werden. Um die im Flensburger Museum aufgestellten Pesel richtig zu würdigen, sei in Kürze die ganze Anlage eines solchen, für die westlichen Teile des Schleswig-Holsteinschen Landes charakteristischen Hofes skizziert. Man hat es mit einem Rauchhaus, das heißt mit einer kaminlosen Anlage zu tun, die von außen gesehen (Abb. 34) sich als große, einheitliche, geschlossene Baumasse, ohne zeitliche Anbauten, ohne jedwede Gliederung darbietet. Das tief

herabreichende, schilfgedeckte Dach legt sich massig breit auf die in Fachwerk mit kleinen Füllflächen ausgeführte Umfassungsmauer, die indes nur Abschluß der Innenräume, nicht Trägerin des Dachstuhles ist*. Letzterer hat seine Stützen in den kolossalen Ständern des bloß bei weitgeöffnetem Haupttor durchlichteten dreischiffigen Innern, das man durch die meist schmucklose, große, von zwei kleinen Fensterchen flankierte Haupttür betritt. (Grundriß und Schnitte, aufgenommen vom Verfasser, Abb. 35 und 36, Diele, Abb. 37, Blick vom Pesel gegen die Siddelser Abb. 38.) Alles Holzwerk ist durch den jahrhundertelangen Niederschlag des durch die offen brennende Torffeuerung stark rußenden Rauches geschwärzt, ja, beim Betreten der gewaltigen Halle macht sich noch heute, nach vielen Jahren des Nichtgebrauchs der Feuerstelle, ein scharfer Rauchgeruch bemerkbar. Wie unter anderm beim Schwarzwälder Hause diente der zwischen den einzelnen Bunden bloß durch lose hingelegte Bretter gebildete Boden der Aufschichtung von Getreide, das unter der Wirkung der rauchgeschwängerten Luft rasch trocknete. Es gab also keinen eigentlichen Dachboden. Im gepflasterten Mittelschiff des Raumes standen die Wagen, das Ackergerät. In den kapellenartig abgeteilten Seitenschiffen dagegen befanden sich Stallungen. Geradeaus am Abschluß des Mittelraumes liegt die niedrige Feuerstelle (Abb. 36). Die dahinter befindliche Rückwand, durch ein reich mit Schüsseln, Kupferkesseln und dergleichen vollgestelltes Wandbrett ausgezeichnet, das im Scheine des lodernden Feuers dem Platze etwas außerordentlich Schmuckes mag verliehen haben, ist ursprünglich Abschluß des Ganzen. Der hier befindliche Pfosten, der Krüzboom oder Randboom, war die Säule, an der sich ursprünglich



Abb. 30. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Fensterpfosten aus einem altem Flensburger Hause um 1550. Eichenholz naturfarbig

* Nur liegt ein ganz charakteristischer Konstruktionsunterschied zwischen dem Binnen- und dem Küstenlandhaus vor. Während bei ersterem die Mauer das tragende, den festen Abschluß nach außen bildende bauliche Glied ist und der Dachstuhl auf diesem ruht, ist da, wo Wassernot die menschliche Ansiedlung bedroht, der fest eingerammte Pfahl, das Ständerwerk, die Stütze des Daches, die dünne Mauer dagegen, welche konstruktiv bedeutungslos ist, dient nur als Abschluß nach außen. Sie ist nicht tragendes Element.



Abb. 31. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Stuhlaufsätze aus der Domkirche zu Schleswig

der drehbare Arm (in den Rauchstuben der altnorwegischen Häuser die „Göja“, der Galgen) mit Vorrichtung zum Aufhängen der Kessel über dem Feuer befand. Hier, wo auch meist die Handmühle, die „Quern“, stand, war der Platz der Hausfrau, wenn sie zur Winterszeit im Kreise der Mägde den Faden zu allerlei Gespinst bereitete. Daß darin Vorzügliches in den verschiedensten Techniken geleistet wurde, zeigen die außerordentlich zahlreichen, in bezug auf Ausführung geradezu mustergültigen Arbeiten, die das Flensburger Museum bewahrt: Köstliche Webereien aus Leinen und Wolle, Beiderwandstoffe, stets in zwei Farben ausgeführt und außerordentlich abwechslungsreich im Dessin, von einfach geometrischem Muster bis zu komplizierten figuralen Szenen (Abb. 21, 22, 23, 24). So wie diese Dinge, gehören auch die vorzüglichen Spitzenarbeiten, die, hauptsächlich im Kreise Tondern hergestellt, dem Lande im XVIII. Jahrhundert eine Quelle reichlicher Einnahmen wurden (noch 1812 waren über 12.000 Personen mit Klöppelei beschäftigt) zur Hausindustrie, ebenso die in bezug auf farbige Zusammenstellung oft frappierend schönen, freihändig und auf dem Webstuhl hergestellten Stuhl und Bankkissen in Noppentechnik oder mit aufgeschnittenen Büscheln in Art der Drellweberei, auch in Gobelinmanier (Abb. 41).



Abb. 33. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Schmiedeeiserner Träger. XVIII. Jahrhundert



Abb. 32. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Schmiedeeiserne Krone aus Klockries. XVIII. Jahrhundert; diente als Träger zum Zeugtrocknen über dem Bileggerofen

Rechts und links von diesem Platz, quasi ein Querschiff, befinden sich die Siddelser, Nischen mit Tisch und ringsumlaufenden Bänken. In den Wänden, tagsüber durch reichgemusterte Vorhänge in Beiderwandweberei dem Blick verborgen, befinden sich Kastenbetten (Abb. 39). — Die Zahl der Räume in diesem Umfang bezeichnet die ältere Art der Anlagen, in denen Herrschaft, Gesinde und Vieh unter einem Dach vereinigt waren. Sind nun



Abb. 34. Bautenmuseum zu Lingby bei Kopenhagen. Ostenfelder Hof. Außenansicht

auch vereinzelte Beispiele solcher Bauweise, die im prinzipiellen Gegensatz zu den skandinavischen Anlagen stehen (ursprünglich alle Räume in besonderen Häusern gesondert, mit fortschreitender Entwicklung mehr und mehr unter einem Dach geeinigt), auf unsere Zeit gekommen oder haben sich, wie in Skandinavien, uralte Typen trotz auswärtiger Einflüsse doch immer wieder neben höher entwickelten gebildet (Erbauung der letzten „Röck-Stuga", des ältesten, primitivsten Haustypus, im Jahre 1826), so ist doch anzunehmen, daß das Zusammenwohnen von Besitzer und Dienstboten, dazu die Unterbringung von Vieh im nämlichen Raum schon im XVI. Jahrhundert nicht mehr allgemein üblich war. Eine Trennung war möglich durch Anbauten (wie beim Ostenfelder Hof) und dies ist in einer großen Zahl von Fällen eingetreten, weiter aber durch Verlegung der Stallungen in besondere Gebäude. In diesen Anbauten nun liegt meist der Pesel, das Staatszimmer des Hauses und, wie beim Ostenfelder Hof, auch ein geräumiges Schlafzimmer (Abb. 40) für das hausbesitzende Elternpaar. Die Siddelser sind fast durchwegs „zwei Fach groß", haben dementsprechend auch zwei Fenster, der Pesel dagegen ist „drei Fach groß", hat also auch dementsprechend drei Fenster. Dort wurden die beim „Fensterbier" gestifteten Scheiben eingesetzt, wenn eine Hauseinweihung stattfand. Der unter Abbildung 2 gegebene Pesel aus der Wilstermarsch ist genau beim Eingang zum Haus eingebaut gewesen, entstammt also einer Anlage, die bereits den eigentlichen Wohnhaustypus trug.

Aus den zahlreichen älteren, noch bestehenden Gehöften ist jetzt die ehemalige Einrichtung des Pesels überall verschwunden, Getäfel und Plafondverkleidung abgenommen, an Altertumshändler, an Museen verkauft, in letzteren, zum Teil wenigstens, aufgestellt, meist aber, wie schon bemerkt, bloß als „Raum", nicht aber so, daß die Bedeutung des ehemaligen Prachtraumes dem Beschauer klar wird. Nichts erinnert mehr an die ursprüngliche Verfassung der Sache. Man muß es lebhaft bedauern, daß der Gedanke an die Konservierung kompletter, kulturell so hochwichtiger baulicher Anlagen nicht zur rechten Zeit jene Kreise zu erwärmen vermochte, die jeden römischen Topfscherben, jedes noch so rohgeformte prähistorische

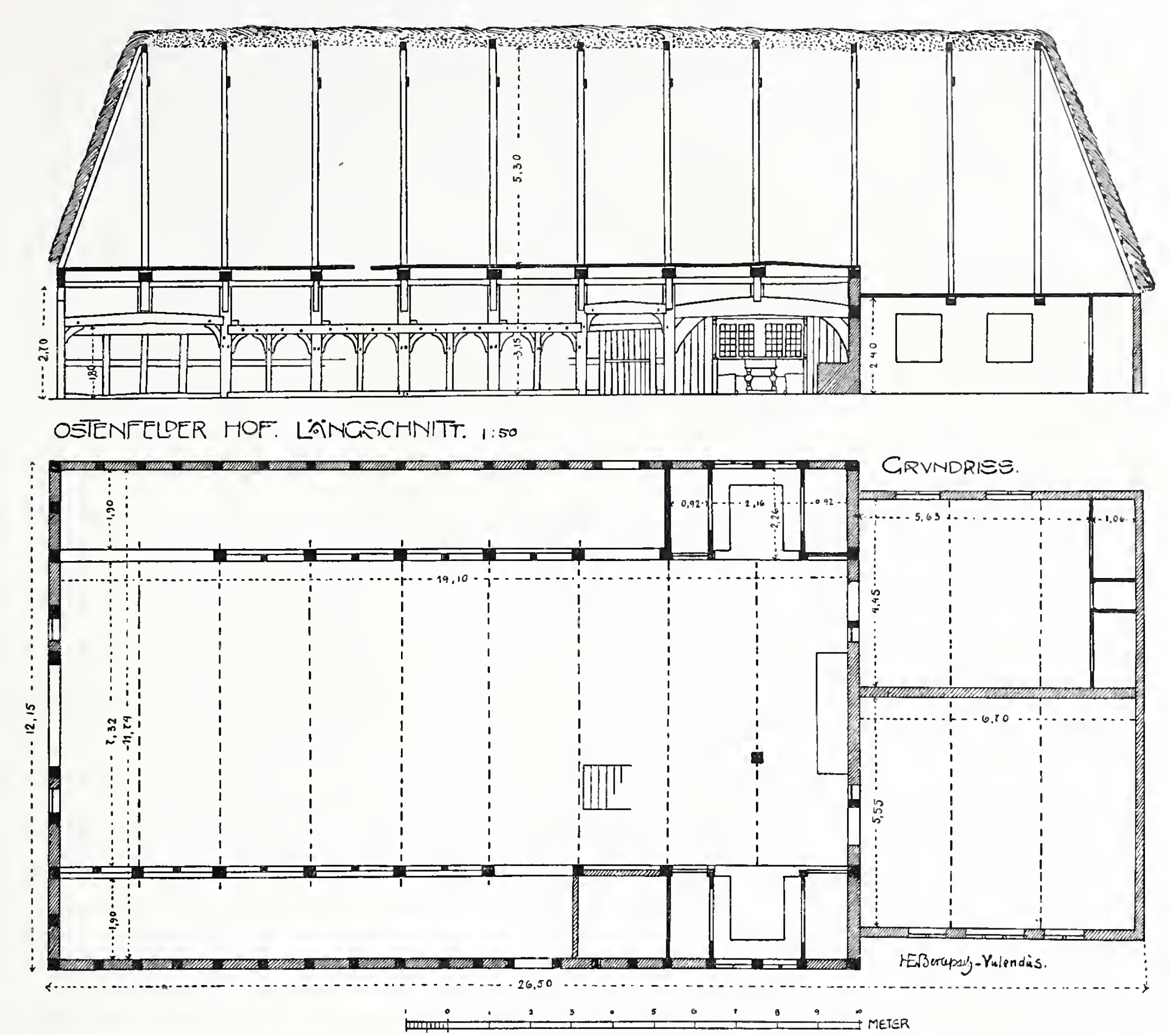


Abb. 35. Bautenmuseum zu Lingby bei Kopenhagen. Grundriß und Längsschnitt des Ostenfelder Hofes, Aufnahme von Berlepsch-Valendàs

Gefäß bergen, bestimmen, beschreiben und als Entwicklungsglied einer Kultur schätzen. Im vorliegenden Fall handelte es sich doch gewiß um mindestens ebenso wichtige Dinge, deren Verschwinden gewiß später außerordentlich bedauert, deren geringwertige Einschätzung unserer Zeit einmal zum Vorwurf gemacht werden wird. In Berlin trägt man sich neuerdings mit der Gründung eines Bautenmuseums, zwecks dessen Herstellung der deutsche Kaiser ein umfangreiches Grundstück angewiesen hat. Hoffentlich wird das Ganze eine des Themas würdige Schöpfung, nicht bloß eine Art von Panoptikum mit Wirtschaftsbetrieb.

Das Flensburger Museum enthält unter seinen Reichtümern eine ganze Reihe solcher Peselausstattungen (Abb. 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10). Als Ergänzung mögen die zwei Abbildungen, Nr. 3 und 13, dem Altonaer Museum entnommen, dienen. Der Boden dieser Räume war in den älteren Hausanlagen nur selten gedielt, bei späteren ist öfters Plattenbelag angewendet. Die Wände sind zum Teil, auch ganz vertäfelt. Eine große Rolle spielt die in holländischen

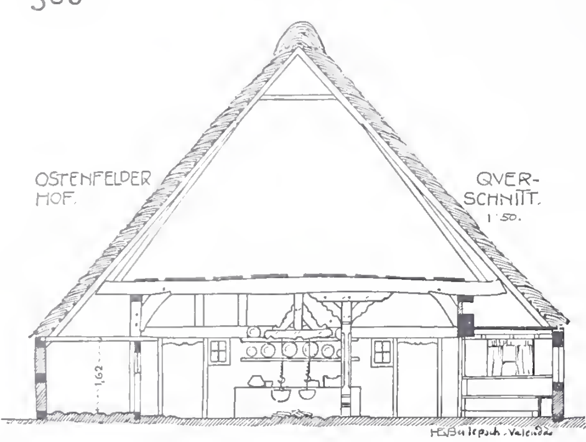


Abb. 36. Bautenmuseum zu Lingby bei Kopenhagen. Querschnitt des Ostenfelder Hofes. Aufnahme von Berlepsch-Valendas

Kacheln ausgeführte Wandverkleidung. Bis spät ins XVII. Jahrhundert hinein erhält sich bei der Vertäfelung die Anordnung senkrecht nebeneinander gestellter Bretter, oben und unten durch eine Querleiste zusammen gehalten (siehe Abb. 11, Zimmer von der Hallig Hooge). Unter dem Einflusse der Renaissance, deren Ornamentformen, wie auch anderwärts, oft weit früher in Gebrauch sind als die konstruktive Seite, tritt später natürlich auch mehr oder weniger reiches Rahmenwerk ein. Über dem Getäfel ziehen sich zumeist breite Borten hin, zur Aufstellung von allerlei dekorativem Geschirr (Schien-Teller) bestimmt. Das Land selbst besaß eine Reihe keramischer Werkstätten, die außerordentlich im Flor standen, und Ziergefäße in reicher Wahl (Abb. 42 bis 46) lieferten, so vor allem die älteste Fayencefabrik zu Schleswig (gegründet 1755), dann jene von Flensburg (gegründet 1760 von Jakobsen Braderup), zu Rendsburg (gegründet 1767 von Crisebye) und Eckernförde (1760 oder 1764



Abb. 37. Bautenmuseum zu Lingby bei Kopenhagen. Diele im Ostenfelder Hof



Abb. 38. Bautenmuseum zu Lingby bei Kopenhagen. Ostenfelder Hof, Blick vom Pesel nach den Siddelsern

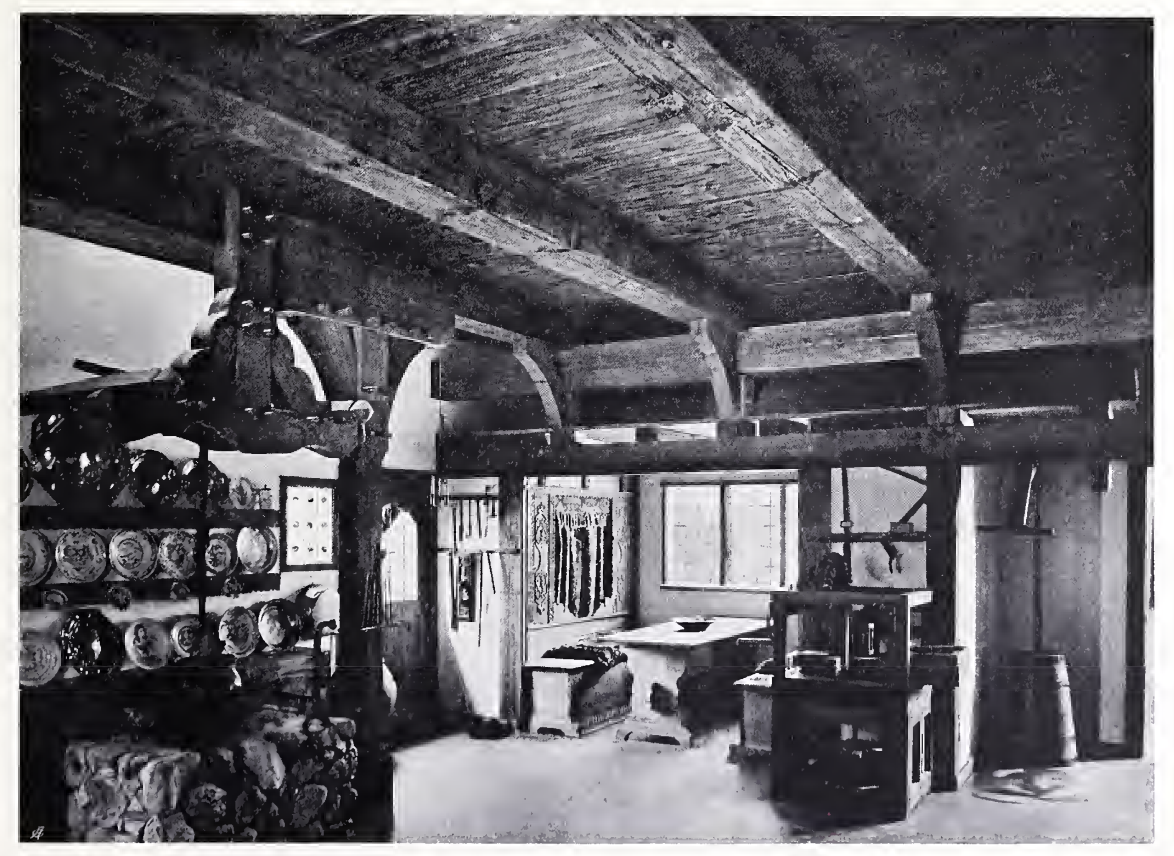


Abb. 39. Museum zu Altona. Fleet (Herdplatz) und Siddels in einem niedersächsischen Hause



Abb. 40. Bautenmuseum zu Lingby bei Kopenhagen. Schlafzimmer im Ostenfelder Hof

gegründet durch Johann Nikolais Otto), von Kiel, wo seit 1758 Peter Grafe eine Porzellan- und Ofenfabrik betrieb. Manches gute Stück stammt aus Stockelsdorf bei Lübeck; einen ganz hervorragenden Platz aber beanspruchen die Fayencen von Kellinghusen, wo seit 1765 keramisch gearbeitet wurde. Welchen Umfang die Sache hier annahm, geht daraus hervor, daß nach und nach sechs gut beschäftigte Werkstätten entstanden, die letzte 1816. Vielleicht hing das mit dem Umstand zusammen, daß die Kellinghuser Ware, dekorativ derb behandelt, im Preis sich billiger stellte als andre Fabrikate. Neben diesen bunten Zierstücken aus gebrannter Erde enthielten Schränke und Borten des Pesels natürlich auch allerlei metallene Gerätschaften, unter denen in Messing oder Kupfer getriebene Ofenstulpe und Kohlenbecken, (ein solches, an der Wand aufgehängt, auf Abb. 13) auch Beleuchtungskörper besonders zu erwähnen sind. Die Decke des Raumes wies zumeist die kräftigen Unterzüge der Dachkonstruktion mit einfach gehobeltem Bretterbelag, der, wie der Pesel aus der Wilstermarsch (Abb. 2) zeigt, Gelegenheit zur Anbringung von Malereien, im vorliegenden Fall aus dem Leben Jesu, bot.

Eine Gestaltung eigener Art des Pesels zeigt Abb. 6. Das Zimmer stammt von Nieblum, Insel Föhr, einer der dem westlichen Festlande vorgelagerten



Abb. 41. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. In Smyrnatechnik geknüpftes Stuhlkissen vom Jahre 1829. Kette Leinen, Knüpfgarn rot und blaue Wolle

Inseln, die zweifelsohne ursprünglich mit der Küste zusammenhingen. Die Häuser daselbst, auch in Sylt und Amrum sind häufig starken Stürmen und Wasserfluten ausgesetzt, die alles, was nicht von außerordentlich festem Gefüg ist, niederreißen. Auf den Langseiten der Gebäude, häufig auch in der Mitte, sind deshalb ganz schwere Unterzüge über den kräftigen Ständern eingelegt, auf denen die ganze Last des Daches ruht. Verstärkt wird diese Konstruktion durch Kopfbänder und Streben, die wieder jeden einzelnen Bund mit dem andern, nächsten verbinden. Wurde nun auch bei Wassernot das Mauergefüge zwischen den Holzkonstruktions-Stücken erschüttert oder herausgespült, so leistete doch das Balkengefüge nachhaltigen Widerstand. Zwischen den Ständern sind in diesen friesischen Häusern erkerartige Ausbauten zu finden, deren Plafondschrägung der Dachlinie folgt. Hier ist denn auch immer ein Fenster von beträchtlicher Länge eingesetzt, in dessen Nähe sich Arbeits- und Eßtisch befinden. So ein „Kattschurf“ oder „Kattschirm“ gibt dem ganzen Raum einen äußerst behaglichen Anstrich. — Der Pesel ist meist, wie schon gesagt, durch dreiteilige



Abb. 42. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Glasierte Schüssel



Abb. 43. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Tonschüssel mit gelber Glasur und brauner Schlickerbemalung vom Jahre 1747 aus Tellingstedt



Abb. 44. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Tonschüssel mit brauner Glasur und gelber Schlickerbemalung vom Jahre 1752 aus Telingstedt in Ditmarschen



Abb. 45. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Kellinghusener Zierschüssel, Ende des XVIII. Jahrhunderts



Abb. 46. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Kellinghusener Zierschüssel, Ende des XVIII. Jahrhunderts



Abb. 47. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Bauernstuhl aus der Wilstermarsch, 1795

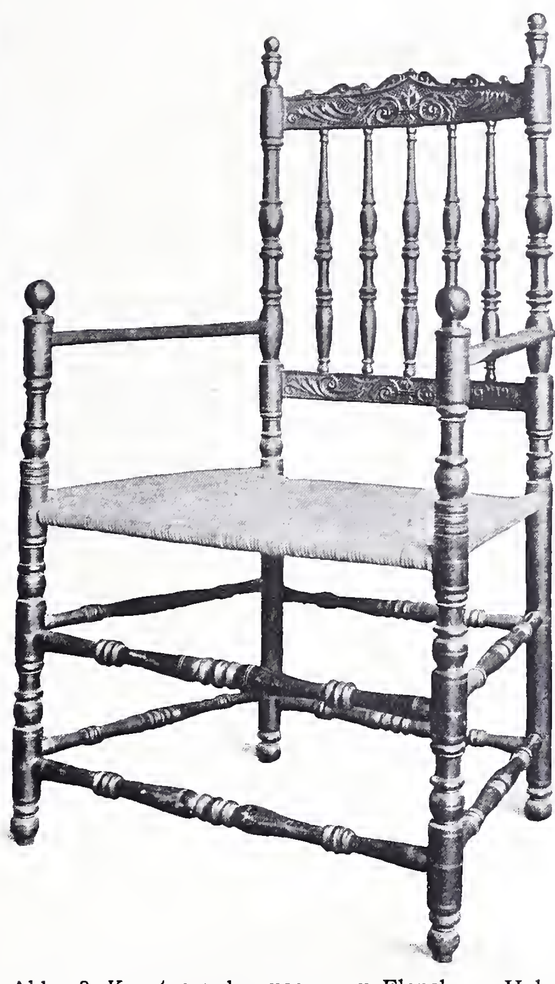


Abb. 48. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Holländischer Stuhl aus einem Schleswig'schen Bauernhaus, XVII. Jahrhundert

Fenster ausgiebig erhellt. Neben der Tür zur Diele befand sich auch meist ein kleines, verglastes Guckloch, das dem Bauern ermöglichte, vom Zimmer aus die ganze Diele und die daselbst sich vollziehende Arbeit zu beobachten. — Ursprünglich war das Holzwerk wohl meist naturfarben. Wo Bemalung, hauptsächlich in Blau mit dezenter Anwendung von Weiß, Rot, Grün auftritt, datiert sie aus späterer Zeit, ist aber zumeist mit großem Geschick appliziert. Farbe spielt auch bei den Mangelhölzern (Abb. 18 und 19) eine große Rolle und läßt sich deren Provenienz in vielen Fällen aus der Tonskala bemessen, ebenso an den zuweilen dreieckigen, mit Flachschnitzerei versehenen Borten, an geschnitzten Deckeln zu Krausenschachteln und anderen Objekten des Hausfleißes.

Eines ist und bleibt an diesen bäuerlichen Schaugemächern, bei denen die Ausbildung der Wände in zierlich gegliederter Schreinerarbeit, wie zum Beispiel bei den Peseln aus der Wilstermarsch, Abb. 2 und 3 oder in Belag mit Delfter Platten ein sehr feines Empfinden in dekorativen Dingen verrät,

Abb. 49. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Bauernstuhl aus Nordfriesland, XVIII. Jahrhundert

Abb. 50. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Bauernstuhl von der Insel Föhr



Abb. 51. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Truhe aus Holzacker, Kr. Tondern, XV. Jahrhundert. Eichenholz



Abb. 52. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Geschnitzter Schrank aus Eiderstedt. Datiert 1577



Abb. 53. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Schrank aus der Gegend von Leck, Kr. Tondern um 1540. Eichenholz



Abb.54. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Schrank, dreigeschossig, aus Tondern. Ende des XVI. Jahrhunderts

seltsam. Sie waren nämlich gar nicht oder nur in höchst unvollkommener Weise heizbar. Daß offenes Herdfeuer, wie es auf dem Herd der Diele angemacht wurde, schon auf kurze Distanz seine wärmende Wirkung verliert, ist klar. Wo eine Kachelwand, die übrigens auch gegen die äußere Feuchtigkeit schützte, allenfalls die strahlende Wärme der Feuerstelle aufnahm, trat vielleicht eine mäßige und für Stunden andauernde Temperierung, keinesfalls aber eine ausgiebige Erwärmung ein. Man stellte nun zwar oft im Pesel einen Ofen auf, es ist der „Bylegger" (Abb. 2, 3, 11, 13), man setzte ihm unter Umständen ein messingenes oder kupfernes, schön getriebenes Rohr (Abb. 25) auf und erweckte damit den Anschein, als sei hier eine regelrechte Feuerungsvorrichtung mit entsprechender Rauchabführung. Der Ofen hatte indes weder das eine noch das andre. Er war vielmehr nur ein durch reliefierte Eisengußplatten umschlossener Hohlraum ohne Anfeuerungsöffnung, ohne Rauchabzug; das darauf gesetzte Rohr führte weder zu einem Kamin, noch sonst wohin: es war lediglich Dekorationsstück, zwecklos vorhanden, denn die glimmenden Torfstücke, die man in den Bylegger schob, brannten ohne dieses Rohr genau ebenso schlecht wie mit demselben, denn der Ofen hatte keinen Zug. Das Ganze war also eigentlich überflüssig, bloß Zierat. Merkwürdig bleibt dies immerhin, nachdem im skandinavischen Norden die Feuerungsanlagen weit vollkommener in ihrer praktischen Durchbildung waren, in den städtischen Niederlassungen des Landes aber der Kachelofen, wie ein prächtiges, aus Lüneburg stammendes Exemplar der Flensburger Sammlung beweist — er stand, wenn ich nicht irre, in einem Flensburger Hause — zum mindesten nicht unbekannt war. Sauermann



Abb. 55. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Geschnitzter Schrank aus Ostenfeld, 1654

berichtet, daß zur Erwärmung der Räume stark erhitzte Steine und Eisenplatten verwendet wurden, mithin eine durchaus primitive Heizmethode in Übung gewesen sei, ähnlich derjenigen, wie sie die finnischen Hütten auf Skanse bei Stockholm aufweisen.

Aus einer mit holländischen Kolonisten besetzten Niederlassung des Landes, aus Friedrichstadt, stammt das vom Jahre 1625 datierte Zimmer, Abb. 12. Die Beheizungsanlage ist hier nach niederländischem Muster in Form eines großen Kamins ausgeführt, mithin war auch dieser Typus der Feuerung keine absolut landesfremde Sache. Und alles das hat der Bauer, trotzdem er sich mit Schaustücken aller Art umgab, seinen Vermögensverhältnissen mithin deutlichen Ausdruck verlieh, nicht zu seinem Gebrauch herangezogen, er blieb vielmehr in ungezählten Fällen bis in unsere Tage hinein an Dingen hängen, die schon rein aus Nützlichkeitsrücksichten, sollte man glauben, längst durch Besseres hätten überholt werden müssen. Bernhard Ohlsen, der Schöpfer des dänischen Volksmuseums in Kopenhagen, der nimmermüde Forscher auf dem Gebiet nordischer Volkskunde, hat den Krieg von 1864 auf dänischer Seite als Soldat mitgemacht. Er erzählte dem Verfasser dieser Zeilen, daß er sowohl wie seine Kameraden oft trotz Schnee und Kälte ein Quartier im Freien dem Aufenthalte in diesen Rauchhäusern vorzogen, die, er betonte das ausdrücklich, damals noch den weitaus vorwiegenden Typus des schleswig-holsteinschen Bauernhauses bildeten. Man hat es also in allem, was für die bäuerliche Kultur dieser Lande bezeichnend ist, mit einer höchst eigenartigen Mischung

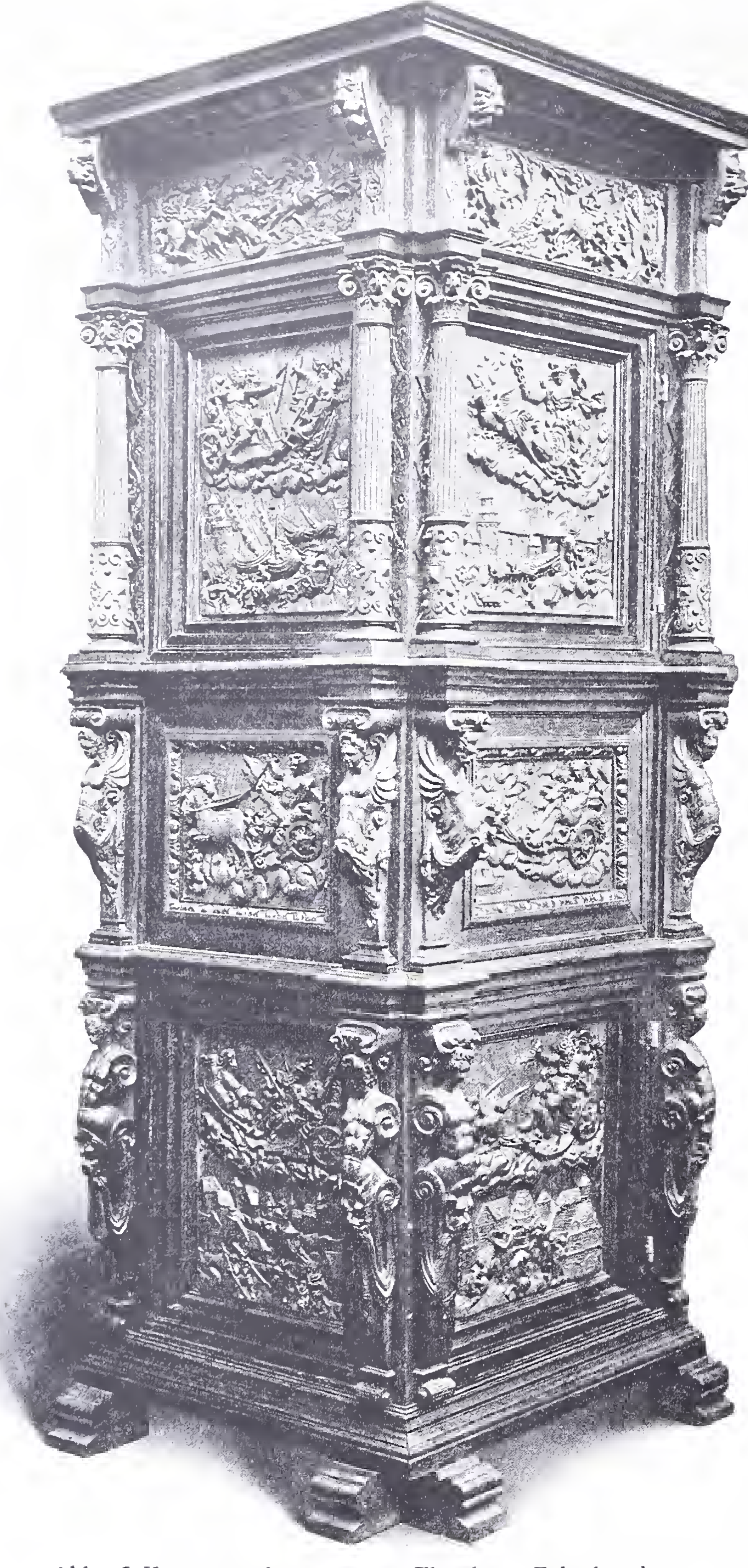


Abb. 56. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Eckschrank, sogenannter „Hörnschapp“ aus Norder-Ditmarschen

zwischen starrer, an Primitivem festklebender Tradition und von außen gekommenen Einflüssen zu tun, ein Beitrag mehr zu der Tatsache, daß man nirgends auf der Welt, außer vielleicht bei ganz weltabgeschlossenen Menschen, nach längerer Zeit von einer „Reinkultur“ sprechen kann. Alles ist Mischung, alles Zusammentreffen der verschiedensten Einflüsse.

Außer der großen Reihe wohl konservierter Innenräume, die das Flensburger Museum besitzt, sind, wie das beim Retten von Hab und Gut vor Feindeshand — Händler und Käufer, von denen ganze Landstriche systematisch durchsucht und gegen Bezahlung ausgeplündert werden, sind in gewissem Sinne nicht anders zu bezeichnen — nicht anders möglich ist — auch eine Unmasse von Einzelstücken und Fragmenten all jener Dinge vorhanden, die zur häuslichen Ausrüstung gehörten. Daß hiebei nicht ausschließlich die Volkskunst, das bäuerliche Element in Betracht gezogen wurde, ist selbstverständlich. So treten denn neben die zahlreichen Zeugen der spezifisch ländlichen Kultureigentümlichkeiten eine Menge von Erscheinungen, die, wenn auch für anders geartete Bedürfnisse entstanden, doch mit den ersteren in nahen Beziehungen stehen. Es ist kaum anzunehmen, daß zum Beispiel die außerordentlich zahlreichen Schnittker, die in Stadt und Land ansässig waren,



Abb. 57. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Schranktisch aus Drellsdorf, Kr. Husum, um 1580. Eichenholz

nicht für die Bedürfnisse der Stadtbewohner und ländlichen Junker ebenso gut gearbeitet hätten als für die des reichen Bauern. Die von Künstlerhand hergestellten Arbeiten im Hause des letzteren werden durch keinerlei aus Herrenbesitz stammende Dinge übertroffen. Der Markus Swinsche Pesel aus Lunden würde in jedem Herrensitze als Morceau de résistance gelten können.

An den Einzelstücken läßt sich deutlich verfolgen, wie verschieden schnell neue Einflüsse Wurzel faßten. So ist zum Beispiel an dem leider nur fragmentarisch vorhandenen Getäfel von Drengstädt, 1650 datiert (Abb. 9), die Konstruktion noch völlig mittelalterlich, das Rahmenwerk nicht tatsächlich vorhanden, sondern durch Schnitztechnik imitiert und die ornamentale Füllungsweise entschieden als „Versuch“ zu bezeichnen. Die gleiche Konstruktion tritt auf bei dem Getäfel von Gjenner, 1637, bei dem Zimmer von der Hallig Hooge, 1669. Bei dem Zimmer von Föhr, 1631, steht beides, Konstruktionsweisen, Bretterverfugung und Rahmenkonstruktion nebeneinander, während weit früher entstandene Schränke bereits durchwegs gutgearbeitetes Rahmenwerk mit reizvollen Füllungen, zuweilen noch mit dem an gotische Erscheinungen gemahnenden reichen Beschläge, zeigen. Diese Erscheinungen einzeln aufzuzählen, hat hier keinen Zweck. Abbildung 52 bis 56 erläutern die Sache genügend.

Wo der Hang zu plastischem Ausdruck sich so energisch geltend macht, wie es in diesen Gegenden der Fall war, ist die Voraussetzung, daß auch metallotechnische Arbeiten in ausgedehnter Weise entstanden seien, naheliegend. Leider haben die Zeiten eines an Verarmung grenzenden Rückgangs, der infolge der napoleonischen Kriege eintrat, mit allem in Edelmetall hergestellten Gerät gründlich aufgeräumt. Nur Weniges ist der damaligen staatlichen Sammlungsliebe und damit dem Verderben entgangen. Einige wenige Pokale und Schützengildezeichen sind die sparsamen Überreste aus einer Zeit, wo die Stadt Flensburg allein infolge der Kontinentalsperre an die fünf Millionen Reichsbanktaler verloren haben soll. Neben den städtischen Goldschmiedewerkstätten haben auch zahlreich solche bestanden, die — hier tritt nun wieder die Volkskunst in breiter Anteilnahme auf — ausschließlich den bäuerlichen Bedürfnissen Rechnung tragend eine Reihe örtlich differierender Typen

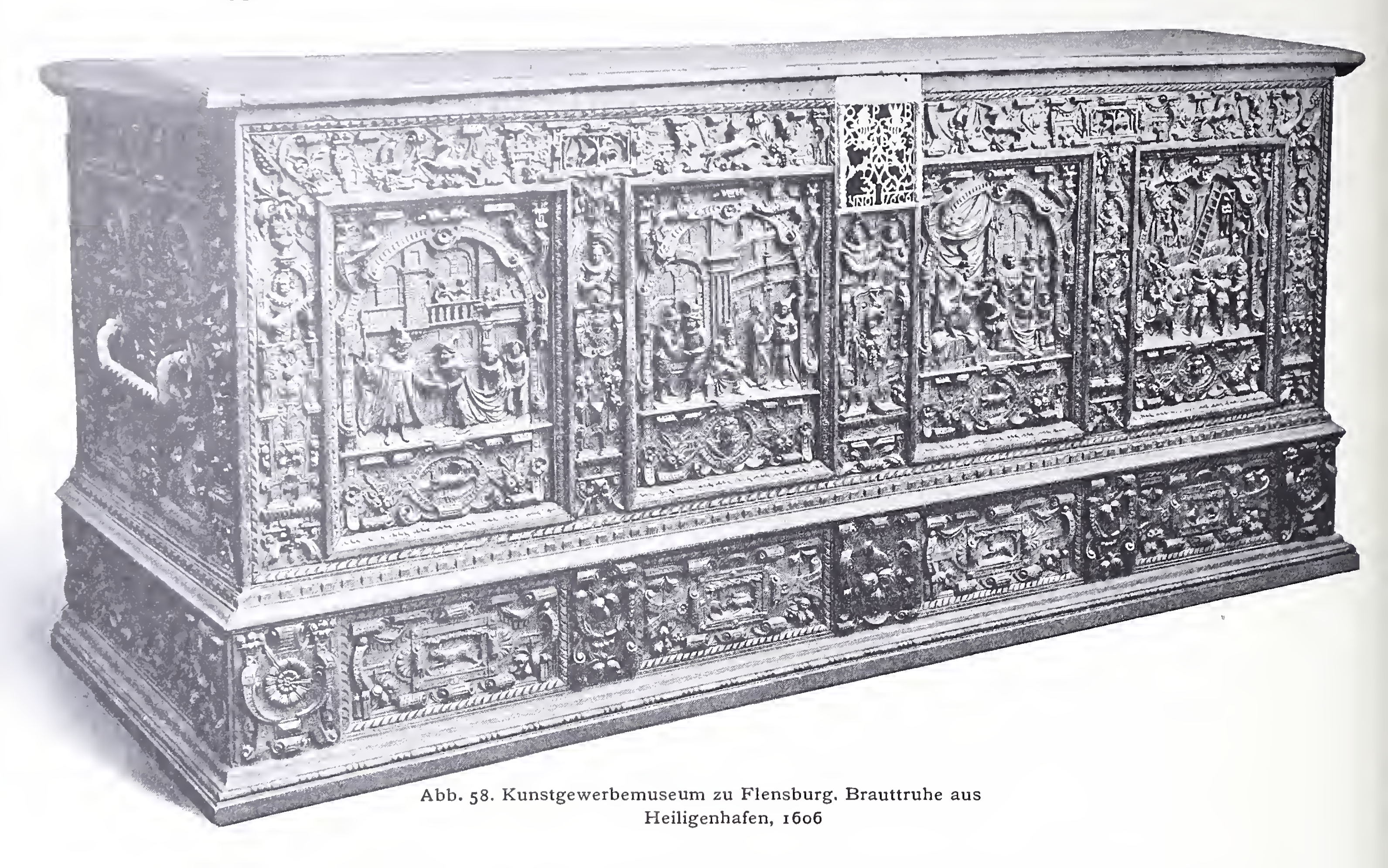


Abb. 58. Kunstgewerbemuseum zu Flensburg. Brauttruhe aus Heiligenhafen, 1606

entstehen ließen. Auf vielen der bäuerlichen Schmucksachen befinden sich übrigens auch holländische Stempel. Der Verkehr mit den Niederlanden war ein sehr reger. So ist denn die Einfuhr dort gefertigter Objekte leicht begreiflich.

Es würde zu weit führen, sollte hier all der Stücke Erwähnung getan werden, die entweder in ihrer Bedeutung für die kulturelle Vergangenheit des Landes oder als technische Leistungen von Belang sind. Darüber gibt ein noch von Sauermann verfaßter Katalog des Flensburger Museums eingehenden Aufschluß. Das bedeutsam hervortretende Moment an der Schöpfung dieses einfachen und dabei so überaus tüchtigen Mannes liegt darin, daß er nicht wie so viele andere darnach strebte, ein Museum zusammenzustellen, in dem lediglich bestimmte, einseitige Gesichtspunkte zum Ausdruck gelangen. Er suchte zusammenfassend zu wirken, das scheinbar Nebensächliche ebenso zur Geltung zu bringen wie das in die Augen Fallende, durch seine Erscheinung Imponierende. Einzig und allein diese Tendenz ist im stande, klare Begriffe über das Wesen einer entschwundenen Kultur zu geben. Jede Kultur ist etwas in sich Abgerundetes. Wo das, was diese Kultur illustriert, lückenhaft erscheint, wo absichtliche Weglassungen das zu schaffende Bild beeinträchtigen, da ist der Zweck, den

Museen als Volksbildungsstätten in erster Linie verfolgen sollten, nicht erreicht. Wo sie aber instruktiv sein sollen für das Gewerbe unserer Tage, soweit dies noch manuell betrieben wird, da muß das Einfache erst recht in einem Rahmen untergebracht sein mit dem technisch und künstlerisch weiter Entwickelten. Das begriff Sauermann, weil er selbst aus dem Handwerkerstand hervorgegangen ist. Er wußte, worauf es in diesem Falle ankommt. Das macht seine Schöpfung vorbildlich und wertvoll.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

DER FESTZUG. Am 12. Juni hat, von allen guten Geistern des Wetters begünstigt, der Huldigungsfestzug vor dem Kaiser stattgefunden. Selbst ein prächtiger Sonnenring stand in der heißen Mittagsstunde über dem Kaiserpavillon; ein meteorisches Zeichen und Wunder, das Plutarch in einem eigenen Kapitel beschrieben hätte. Das umfassende Unternehmen war unter dem Ehrenpräsidium des Grafen Hans Wilczek senior zu wohltätigem Zweck veranstaltet. Es beanspruchte über zwei Millionen, lockte über 50.000 Fremde nach Wien und war als Schaustück ein glänzender Erfolg, freilich auch für die Raisonneure — darin ist Wien das reine Athen — ein unerschöpflicher Stoff. Natürlich hätte der Zug auch anders ausfallen können, aber schon als optische Vision, als Fest der inneren und äußeren Stimmung bleibt er gewiß jedem denkwürdig. Die Tribünen des Festplatzes allein, mit ihrem in Sonne knisternden Farbengewimmel, waren ein impressionistisches Erlebnis, das man gern in Sicherheit bringt. Unvermeidlich drängt sich die Parallele mit dem Makartschen Festzug auf. Dieser stand und steht auf einer ganz andern Stufe. Er war durchaus Kunstleistung, aus der glänzendsten koloristischen Seele jener Zeit geboren, die abschließende Großtat eines dekorativen Zeitalters, das sich in einer für Mitteleuropa vorbildlichen Weise ausgelebt hatte. Ein ähnlicher Festzug ist nie gewesen und wird nie wieder sein. Nur Leute, die ihn nicht gesehen, können geringschätzig von ihm sprechen. Der diesmalige Festzug hatte durchaus reale Absichten. In seinem ersten Teil sah man achtzehn Momente der Habsburgischen Geschichte in historisch genau ausgestatteten Gruppen vorbeiziehen; in der zweiten eine Armee von 10.000 Personen, die Volksstämme Österreichs, dargestellt von auserlesenen Menschen in echten, zum Teil überaus malerischen Nationalkostümen. Nicht bloß vom Standpunkt der Volkskunst und Volkskunde war dies ein hochinteressantes Schauspiel, sondern auch künstlerisch ein Genuß, wie er bisher nie geboten worden. Das Jubelfest der Kaiserin-Königin Viktoria, die Krönung des Orientbeherrschers in Moskau fallen doch in eine ganz andere Kategorie. Die Ethnographie war dort Beiwerk, hier war sie lebendiger Selbstzweck, und zwar nicht mit wissenschaftlicher, folkloristischer, kunstgewerblicher Absicht, sondern mit dem Vorhaben, durch Schönheit zu erfreuen und dieser Schönheitsfreude eine patriotisch-politische Bedeutung zu geben. Nach alldem lag der Schwerpunkt des Festzuges in diesem zweiten Teil, der auch denkwürdig bleiben wird. Was nicht ausschließt, daß auch manche Szenen des historischen Teiles, namentlich die uns zeitlich näherliegenden, dem Publikum sehr anregend erschienen. Die meiste Kritik knüpfte sich an die bauliche Gestaltung des Festplatzes. Das Zuvielbauen hat ihm geschadet und wenn Josef Urban ihn heute zu gestalten hätte, würde er manche Fehler vermeiden, keinesfalls aber durch einspringende mächtige Pylonen jede perspektivische Wirkung eines zwölf Kilometer langen Zuges verhindern, von dem auf dem Festplatz stets nur eine Gruppe sichtbar wurde. Auf die baulichen Einzelheiten sei hier nicht weiter eingegangen; auch sie haben viel Kritik erregt, insbesondere die als Pavillonkuppel verwendete Kaiserkrone. Alles in allem

war es ein Fest der Augen, wie es nicht oft erlebt wird, und hat wieder einmal erwiesen, daß Wien dank seinem Temperament und gewissen künstlerischen und quasi-künstlerischen Eignungen die Großstadt dieser Art von Schaufesten ist. Man wird es nun füglich die Stadt der Festzüge nennen können.

INTERNATIONALE BAUKUNST-AUSSTELLUNG. Im Anschluß an den Architektenkongreß hat in der Gartenbaugesellschaft eine große Architekturausstellung stattgefunden. Diese Weltrundschau war überaus lehrreich und geeignet, gewisse Standpunkte zu berichtigen. Die auffallendste Tatsache ist, daß Fachleute und Kunstfreunde einstimmig die russische Abteilung als Clou des Ganzen erklärt haben. Und zwar die Modernen mit inbegriffen. Die Petersburger und Moskauer Architekten, obgleich auch aus Akademien hervorgegangen und in Museen bewandert, halten an ihrem urwüchsigen Nationalstil fest. Sie bauen russisch, moskowitisch, mit dem Kreml und der Aja Sophia vor Augen. Höchstens daß sie noch das russische Empire pflegen, dessen Klassizismus auch seinen feinen Juchtengeruch hat. Ein Versicherungshaus „Salamander“ braucht zwar schwerlich eigens in diesem Stil gebaut zu sein, aber besser als die Schablone des falschen Barockpalastes ist er doch. Die europäische Schablone war aus der russischen Abteilung verbannt. Dagegen sah man die reizvollsten, innen und außen farbigen Bauten, heilig und profan, ausgezeichnet durch malerische Gruppierung, farbiges Leben und eine Exotik, die altererbt und mit dem Volksbewußtsein verwachsen, ihren gemütlichen Heimatsreiz hat. Selbst der alte Holzkirchenbau ist keineswegs vernachlässigt; im Gegenteil. Das ist echt und gesund, also ewig modern, wenn auch nicht modernistisch. Und neben Rußland war Amerika besonders anziehend. Die als barbarisch verrufenen Wolkenkratzer (richtiger: Himmelkratzer, sky-scraper) haben jetzt schon eine fein abgestufte Gliederung gefunden, die sich künstlerisch vollauf rechtfertigt. Der amerikanische Wohnturm ist eine echt moderne Form, die in der Baugeschichte mit Ehren besteht und mit berechtigtem Selbstbewußtsein sogar vor einem New Yorker Rathaus (Wettbewerb) von 25 Stockwerken mit mehrstöckigem Dachpavillon nicht zurückschreckt. Die Amtsbauten kleben freilich noch immer an den klassischen Schulvorbildern fest. Die Bibliothek der Columbia-Universität ahmt das römische Pantheon nach, die Bibliothek Pierpont Morgan hat das Fassadenmotiv der Pazzi-Kapelle in Florenz, von Markustürmen wimmelt es bis nach Kalifornien hinein, Westminster-Gotik und Tudor-Stil, griechische Marmorvilla und Napoleon-Grab wechseln ab. Das eigentliche Wohnhaus ist vom englischen aus in modernem Geschmack beeinflußt. Das Familienhaus und Cottage waren auch der Schwerpunkt der englischen Abteilung (Baillie Scott war vertreten). Sehr wenig war in den alten Bauländern Frankreich und Italien zu holen. In den vielen großen Pariser Mappen herrschte noch immer eine kaum getrübte Überlieferung vom XVIII. Jahrhundert. Italien suchte durch Abbildungen großer Wiederherstellungen zu glänzen (Markusturm, Sforza-Kastell) und zeigte als Hauptstück den römischen Justizpalast (Guglielmo Calderini), einen Riesenbau in schulbekannten Formen, der doch in der Nähe des Palazzo Farnese zu kurz kommen muß. Einzelnes Originelle fand sich bei den Schweden und dem Finländer Saarinen. Deutschland beschickte sehr reich, doch war das meiste bekannt. Bismarck-Türme kommen nicht mehr vor, dafür hat sich das Kaufhaus einen modernen Typus gemacht. Das Tietzsche für Düsseldorf, von Olbrich, war auch im Gipsmodell zu sehen; ein sehr fein durchgebildetes Werk. Ein anderes Gipsmodell zeigte die für Kaiser Wilhelm wieder hergestellte elsässische Hohkönigsburg, die eine so erbitterte mehrmonatlige Belagerung von Kritikern, Archäologen und sogar Parlamentsrednern ausgehalten hat. Die Frage, ob runder oder viereckiger Turm, hat in Wien allerdings weniger Leidenschaften entfesselt. Die österreichische und ungarische Baukunst war gleichfalls stark vertreten. Namentlich unsere öffentlichen Bauten, älterer und neuerer Observanz, die der Ministerien voran, bedeckten viele lange Wände. Auch große Modelle fehlten nicht (Kirche am Steinhof, Jubiläumskirche). Neues ist darüber nichts zu sagen.

KUNSTSCHAU 1908. Unter diesem Titel veranstaltet die Klimt-Gruppe eine außergewöhnlich interessante Ausstellung, die bis in den Herbst hinein dauern wird. Die moderne Kunst Wiens gibt da ihr Bestes, neue und neueste Bestrebungen kommen zu Wort. Eine große Stegreifarbeit, da die Entscheidungen lange auf sich warten ließen, ist sie doch in der Spanne von sechs Wochen über Erwarten glücklich aus dem Boden gestampft worden. Die Regierung, der Landesausschuß, die Stadt Wien haben das Unternehmen kräftig unterstützt und die Energie Josef Hoffmanns tat das Übrige. Er hat eine weiße Kunstkolonie, links der Schwarzenbergbrücke, ins Leben gerufen; Holz und Putz sind das Material, der Stil ist einfache Zweckmäßigkeit. Einteilungen und Ausschmückung sind in diesem Betracht mustergültig. Eine Anzahl jüngerer Architekten, meist Wagner-Schule, sind an der Ausgestaltung mitbeteiligt (Otto Schönthal, Marcell Kammerer, Emil Hoppe, Ed. J. Wimmer, Karl Witzmann, Robert Farsky, A. O. Holub, Otto Prutscher und andere). Die Mannigfaltigkeit der Ausstellung ist ganz ungewöhnlich. Kunstgewerbe, Theaterausstattung, Reformmode, Kinderkunst, Plakate, Friedhofskunst sogar sind vertreten. Hochinteressant die neuen Mosaikversuche (Prutscher, Kammerer, Richard Teschner, Zeymer) mit Verwendung von geformten Fayenceplatten, Glasflüssen, Halbedelsteinen, Metall (ausgeführt von der Mosaikwerkstätte Leopold Forstner). Als baulicher Schlußpunkt dient das „billige“ Landhaus von Professor Hoffmann, wo das Prinzip des gebogenen Holzes (J. und J. Kohn) nutzbar wird; da ist guter Rat billig. Und sogar ein Garten schließt sich an, mit Naturtheaterchen und Kaffeehaus; da wird es szenische Kleinkunst aller Art geben, irgendwelche Spezialismen von Künsterlaunen für Sommerabende. Eine erstaunliche Vielfältigkeit, von allen Seiten her zugleich in Angriff genommen und in einem Geist durchgeführt. Die Ausstellung ist in jeder Hinsicht ein großer Erfolg. Vor allem aber ist Wien in ihr. In dem Sinn nämlich, daß eine solche Kunstschau schlechterdings nur in Wien gemacht werden kann; mit dieser Art von künstlerischer Modernität, von eigenartig geläutertem, man kann auch sagen trainiertem Geschmack und von gefälliger Virtuosität des Hervorbringens. Nur in Wien ist auch der Klimt-Saal möglich und ebenso der Hoffmannsche Saal der Wiener Werkstätte. Klimt hat sechzehn Bilder vereinigt, die meist für Wien neu sind. Damenbildnisse in seinem neuen Mosaikstil, Phantasieszenen, Landschaften. Das ist eine Welt für sich, eine Zierwelt, in der das Leben aus Ornamentalität besteht. Und dennoch ist sie von tiefem Naturgefühl getragen, alle Kaprice ruht auf dem Grund eines durchdringenden Naturverständnisses. So ziellos spielend eine mosaikartig wirkende Bildfläche erscheinen mag, sie ist das Ergebnis endlosen Suchens und Versuchens, prüfenden und verkostenden Zusammenstellens, Harmonisierens. So ein Damenbildnis mit seinem Apparat von Gold- oder Silbermosaik hat er gar manchesmal abgekratzt und wieder ganz neu gemalt, so daß es schon schade ist um die vielen vernichteten Versuchsbilder. Ich habe diese Bilder, als ich sie vorigen Sommer in Mannheim zuerst sah, als „Malmosaik“ qualifiziert. In der Tat streben sie die Wirkung musivischer Prachtarbeit an, wie sie in unseren tapezierten Gemächern möglich ist, ohne plastisches Relief der gebauten Umfassung, ohne Monumentalität und Palastmäßigkeit, also die steinernen und gläsernen Elemente einfach durch Farbe und Metallglanz ersetzt. Eine Reihe von Jahren hindurch ist Klimt diesen Weg gegangen; die obere Hälfte der „Jurisprudenz“ ist der erste entschiedene Schritt, diese letzten Damenporträte in ihrer tonreichen Gold- und Silberpracht sind der Abschluß der Versuchsreihe. Ein neues System von Innendekor ist gefunden und kann ins Unendliche ausgebildet werden. Insofern ist dieser Klimt-Saal auch für das moderne Kunstgewerbe wichtig. Ein kunstgewerblicher Brennpunkt ist ferner der große Saal der Wiener Werkstätte. Hoffmanns Gepräge ist nicht zu verkennen, obgleich er gerade die für seinen Geschmack typisch gewordenen Formen meidet. Nur er kann einen weißen Saal so mit zierlichem, schwarzem Linienornament, wie mit Streifen applikierter schwarzer Zwirnspitzen dekorieren. Und ebenso eigen und zweckgerecht ist die Anordnung. Fünf hohe schmale, in die Wand versenkte Vitrinen entsprechen fünf Künstlern (Hoffmann, Moser, Czeschka, Prutscher, Löffler-Powolny) und diesen gegenüber öffnen sich fünf

ähnlich veranlagte Fenster. Das liegt so auf der Hand, wie nicht leicht etwas. Unter den großen Einzelobjekten sind zwei ganz besondere Silberwerke von Czeschka hervorzuheben. Das eine ist die bekannte Kassette der Skodawerke für den Kaiser, das andere eine neue silberne Vitrine, die Arbeit von dritthalb Jahren (ausgeführt von K. Erbrich unter Anleitung des Künstlers). Eine gänzlich durchbrochene Arbeit, aus getriebenem Rankenwerk mit Laub, Trauben, Vögeln und Eichhörnchen, alles ausgestanzt und ziseliert, jede Fläche verziert mit feinster Gegeneinandersetzung der Motive. Zwei stilisierte Figuren, in Silber mit blauem Email und Perlmutter, Gesichter und Hände aus Elfenbein, stützen beiderseits die Deckplatte. Für die Trauben und andere Details ist verschiedentonige Perlmutter, für die Augen sind Mondsteine verwendet. Das Ganze ist ein wahres Denkmal von Erfindung, Liebe und Geschmack, dabei technisch vollkommen, bei Anwendung der einfachsten Werkzeuge (Punzen, Stanzen) und Vermeidung der Laubsäge, die den Linien zu viel Starrheit gibt. Die so persönliche Kunst Czeschkas feiert hier einen Triumph. Zu den bedeutendsten Abteilungen gehört ferner der Raum Franz Metzners. Seine mächtige Denkmalplastik für Bruno Schmitzsche Kolossalbauten, wie das Leipziger Schlachtdenkmal und der Berliner Rheingoldpalast, lernt man hier in Hilfsmodellen kennen. Ungewöhnliche Sachen kommen vor, etwa ein 60 Meter langes „Schlachtfeld“, als Fries von lauter liegenden männlichen Akten, dann zehn Meter hohe Sitzfiguren. An solchen Aufgaben entwickelt sich ein Muskel- und Knochenstil eigener Art, der Übermensch wird zum Überakt. Sehr wertvoll ist sein Entwurf für das Reiterstandbild des Kaisers in Jägerndorf. Sockel und Figur sind da in eine einzige große Kurve zusammengefaßt. Im Wettbewerb siegte das temperiertere Wolleksche Modell (der ausgeführte Guß war soeben im Gußhaus zu sehen). Das Starke ist selten stark genug, sich bei einer Jury durchzusetzen. Glücklicherweise läßt der Verein zur Förderung der Künste in Prag die Metznersche Reiterfigur doch in Bronze ausführen und wird sie dem Kaiser darbringen. Es ist an dieser Stelle nicht möglich, alle Abteilungen der Kunstschau eingehend zu besprechen. Moser, Moll, Orlik (mit Reichel), die Kunst für das Kind (Böhm) haben eigene Räume, der Böhmsche ist überaus amüsant. Desgleichen die Plakate, die szenischen Entwürfe (auch Maquetten und Kostüme von Roller, Orlik und anderen); die Graphik ist überreich. In einem großen gemischten Bildersaal tummelt sich viel Jugend. Auch einen wilden Mann hat die Kunstschau, den jungen Oskar Kokoschka, dessen verworrene Malerträume (bereits angekauft) nur den Durchgangspunkt eines gärenden Talents bedeuten, aber jedenfalls eines Talents.

KLEINE NACHRICHTEN

ERWERBUNGEN FÜR DIE SAMMLUNGEN. Das k. k. Österreichische Museum hat in jüngster Zeit mehrere Objekte für die Sammlungen erworben, deren eingehende wissenschaftliche und künstlerische Würdigung in dieser Monatsschrift erfolgen wird.

Vor allem ist zu nennen:

Der GOESZER ORNAT, durch dessen Ankauf das Museum in den Besitz einiger der bedeutendsten und hervorragendsten Stickereien gelangt ist, die aus romanischer Zeit erhalten sind.

Bekanntlich ist das 1782 aufgehobene ehemalige Nonnenstift Goeß (bei Leoben), in dessen Kirche die Stücke bisher bewahrt wurden, die älteste Klosterstiftung Steiermarks und schon 994 durch Verwandte Kaiser Heinrichs II., des Heiligen, gegründet worden. Auf dem Ornat ist zweimal eine Äbtissin Kunigunde als Urheberin genannt; die erste Äbtissin Kunigunde gehörte noch der Stifterfamilie an; die zweite Trägerin des Namens stand dem Stift von 1230 bis 1269 vor. In ihre Zeit wird die Entstehung des Ornats gewöhnlich versetzt; eine spätere Entstehung ist nach Stil, Inschriften etc. völlig ausgeschlossen. Der

Ornat ragt durch die großartige Stilisierung der Ornamente sowie durch die überraschende Erhaltung der Farben, aber auch durch die große Zahl der erhaltenen zusammengehörigen Stücke (Antependium, Kasel, zwei Dalmatiken, Pluviale) hervor.

Die Stickerei ist vollständig in Seide und so ausgeführt, daß sie den Leinengrund durchaus bedeckt; nachträgliche Änderungen, die den Stil irgendwie beeinflußt hätten, sind nicht vorgekommen. Die wundervolle Erhaltung der Farben erklärt sich zum Teil daraus, daß der Ornat jährlich nur einmal, am Todestag der ersten Äbtissin Kunigunde, zur Verwendung gelangte.

Ferner hat das Museum aus der Auktion Greb einen prachtvollen DECKELPOKAL IN VERGOLDETEM SILBER, ein Meisterwerk der Wiener Goldschmiedekunst aus der Zeit um 1600 erworben, der die Wiener Beschauzeichen des XVI. und XVII. Jahrhunderts trägt, mit dem Meisterzeichen M R versehen ist und einen getriebenen Dekor in der Weise des Paul Flynt aufweist. Im Innern des Deckels befindet sich das Seinsheimsche Wappen.

Weitere Ankäufe sind ein

BERLINER PORZELLANSERVICE, ein sogenanntes Tête-à-tête, aus der Rokokoperiode der Fabrik, mit Medaillons in Graumalerei — weidende Schafe — von zierlichen Rosenkränzchen umgeben und ein geschnittener

GLASPOKAL mit Deckel, verziert mit dem Porträt des Prinzen Eugen zwischen reichem Rankenwerk.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

NEUAUSGESTELLT im Saale VII eine große Auswahl aus der reichen Spitzensammlung des Museums, umfassend Arbeiten vom XVI. bis zum Anfang des XIX. Jahrhunderts, darunter zahlreiche Prachtstücke aus dem Legate der Frau Emilie von Schnapper in Wien.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat Mai von 2456, die Bibliothek von 1043 Personen besucht; im Monat Juni belief sich die Besucherzahl der Sammlungen auf 2329, der Bibliothek auf 996 Personen.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BROUGHTON, D. Jade. (The Connoisseur, Juni.)

CHEVASSUS, A. L'Art au Caucase. (L'Art décoratif, Mai.)

Einzelforschungen über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt am Main. Im Auftrage der Kommission für Kunst- und Altertumsgegenstände herausgegeben vom städtischen historischen Museum, IX, 179 S. m. Abb. und 3 Taf. Fol. Frankfurt am Main, J. Baer & Co. M. 12.—.

GRASSET, E. L'Ecole Nationale des Arts Décoratifs de Bucarest. (Art et Décoration, April.)

HOWE, G. Neue Arbeiten von Max Benirschke. (Dekorative Kunst, Mai.)

LUX, J. A. Magdeburger Kunstgewerbe- und Handwerkerschule. (Textile Kunst und Industrie, April.)

PABST, A. Technische Arbeit als Erziehungsmittel. (Deutsche Kunst und Dekoration, Mai.)

ROCHE, P. L'Anatomie de la Forme vivante. (L'Art décoratif, Mai.)

SCHMIDT, P. F. Ignatius Taschner. (Dekorative Kunst, Mai.)

SCHÖNERMARK, G. Der Kruzifixus in der Gothik. (Zeitschrift für christliche Kunst XXI, 1.)

SCHULZE, O. Heimatkunst und Denkmalpflege. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

— Unsere Kunst, die Kunst unserer Zeit. (Deutsche Kunst und Dekoration, Mai.)

TESTARD, M. Henry Cros. (L'Art décoratif, April.)

VALLANCE, A. Art in England during the Elizabethan and Stuart Periods. (The Studio, Special Spring Number 1908.)

Versuch, Ein, zur künstlerischen Belebung des Gewerbes. (Kunstgewerbeblatt, Mai.)

WELLBERGER, H. V. Führer durch die Kunstgeschichte bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts. Mit 16 Selbstporträts. 237 S. Kl.-8°. Berlin, Globus-Verlag. M. 1.—.

WÖLFFLIN, H. Die Kunst Albrecht Dürers. 2. vermehrte Auflage. VIII, 379 S. mit 144 Abbildungen. Lex.-8°. München, F. Bruckmann. M. 10.—.

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

ALTHOF, P. Leopold Bauer-Wien. (Dekorative Kunst, Mai.)

BEHRENDT, W. C. Backstein als Baumaterial. (Dekorative Kunst, Juni.)

Beiträge zur künstlerischen Gartengestaltung. (Deutsche Bauzeitung, 37.)

BERLEPSCH-VALENDÀS, H. E. v. Die englische Gartenstadt-Bewegung. (Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museums in Brünn, 1908, 3.)

CORWEGH, R. Ein Grabmal von Donatello in S. Maria del Popolo. (Zeitschrift für bildende Kunst, April.)

CZERNY, A. Müglitzer Grabplatten. (Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museums in Brünn, 1908, 1.)

DEMIANI, A. Zaragoza. (Zeitschrift für bildende Kunst, April.)

ELIASBERG, A. Klassizistische Baukunst. (Kunst und Künstler, April.)

ENCKE, Fr. Architektonische oder landschaftliche Gartengestaltung. (Dekorative Kunst, Mai-Juni.)

Entwürfe zu Reihenlandhäusern für eine oder zwei Familien in Erfurt. (Architektur-Konkurrenzen, III, 4/5.)

HADACZEK, K. Marsyas. (Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts, X, 2.)

HEHL, C. Die englischen Kathedralen. (Deutsche Bauzeitung, 28 ff.)

LASSER, M. O. V. Restaurant „Zum Paulanerbräu" in München. (Kunst und Handwerk, 1908, 8.)

MICHEL, W. Neue Arbeiten von Johann Viesthaler. (Dekorative Kunst, Juni.)

NOCQ, H. L'Ambassade Japonaise à Paris. (L'Art décoratif, April.)

PEDROTTI, E. Der moderne Stuckateur. Entwürfe für die gebräuchlichsten Stuckarbeiten in modernem Stil. I. Serie. 24 Lichtdr.-Taf. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. M. 30.—.

RIEZLER, W. Neue Arbeiten von Richard Riemerschmid. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

ROCHE, D. Un „Saint-Sépulcre" démembré. (Gazette des Beaux-Arts, Mai.)

SAUERLANDT, M. John Flaxman. (Zeitschrift für bildende Kunst, Mai.)

SCHUR, E. Das Haus Molchow bei Altruppin. (Dekorative Kunst, Juni.)

SERRA, L. Alessandro Vittoria da Tento. (Arte ital. dec. e ind., XVI, 11.)

SIEVERING, J. Zur Ara Pacis Augustae. Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts, X, 2.)

SOMBART, W. Kunstgewerbe und Kultur, VII, 131 S. (Die Kultur, hrsg. v. C. Gurlitt), Kl.-8°, Berlin, Marquardt & Co. M. 3.—.

Stadttheater in Mährisch-Ostrau. (Wiener Bauindustriezeitung, 27.)

VENTURI, A. La scultura dalmata nel XV secolo. (L'Arte, März-April.)

VITRY, P. Le Monument Scheurer-Kestner. (Art et Decoration, April.)

WALTZ J. J. Türme und Tore im Elsaß. 12 Aquarelle. Vorrede von J. Fleurant. In 6 Lieferungen. 1. Lieferung 2 farb. Taf. mit Text. Fol. Mülhausen i. E. Ch. Bahy. M. 3.—.

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BÉNÉDITE, L. Madame Marie Gautier. (Art et Décoration, April.)

BOARD, H. Eduard von Gebhardt. (Die Kunst für Alle, 1908, 19.)

BONES E. Eduard von Gebhardt und seine Gemälde in der Friedenskirche zu Düsseldorf. (Die christliche Kunst, Juni.)

D'ANCONA, P. Un ignoto collaboratore del Beate Angelico: Zanobi Strozzi. (L'Arte, März-April.)

FRANTZ, H. The Printings of Gaston La Touche. (The studio, Mai.)

HEILMEYR, A. Gottfried Gottlob Klemm. (Kunst und Handwerk, 1908, 7.)

KEYSSNER, G. Fritz Boehle. (Die Kunst für Alle, 1908, 16.)

LECLÉRE, T. Frises decoratives. (L'Art decoratif, Mai.)

Meisterwerk, Ein, florentinischer Steinarbeit. (Zeitschrift für bildende Kunst, Mai.)

MICHEL, W. Münchner Dekorationsgemälde. (Deutsche Kunst und Dekoration, Juni.)

MÜHLEISEN, W. Deckenverzierungen in Antragstuck für bürgerliche Wohnräume. Eine Sammlung von Zimmerdecken nebst Hauseingängen in Louis XVI-, Biedermeier- und modernem Stil. 50 Lichtdr.-Taf., Fol. Berlin, M. Spielmeyer. M. 18.—.

PANTINI, R. Masaccio. (The Connoisseur, Mai-Juni.)

POPPELREUTER J. Kritik der Wiener Genesis. Zugleich ein Beitrag zur Geschichte des Untergangs der alten Kunst. 56 S. Groß-8°. Köln, M. Du Mont-Schauberg. M. 2.—.

RICKETTS, Ch. Puvis de Chavannes. (The Burlington Magazine, April.)

SWARZENSKI, Geo. Denkmäler süddeutscher Malerei des frühen Mittelalters. II. Teil. Die Salzburger Malerei von den ersten Anfängen bis zur Blütezeit des romanischen Stils. Studien zur Geschichte der deutschen Malerei und Handschriftenkunde des Mittelalters. Tafelband mit 475 Abb. auf 135 Lichtdr.-Taf., VIII S. Text, Fol. Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 96.—.

VERNEUIL, M. P. Les Vitraux de Grasset. (Art et Décoration, April.)

ZUCKERKANDL, B. Gustav Klimts Deckengemälde. (Deutsche Kunst und Dekoration, Mai.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

BREUER, R. Batiks. (Textile Kunst und Industrie, Mai.)

HEMPEL, A. Impressionistische Werte in der Maschinenspitze. (Textile Kunst und Industrie, Mai.)

KLEINHEMPEL, E. Textile Arbeiten der Schülerinnen der königlichen Kunstgewerbeschule zu Dresden. (Textile Kunst und Industrie, Mai.)

KUBINA, Jos. Ida Madelaine Demuth. (Zeitschrift des Nordböhmischen Gewerbemuseums, N.F. II, 3—4.)

Kunststickereien von Ida Seliger. (Textile Kunst und Industrie, April.)

LOEBER, J. A. Elberfelder Batiks. (Textile Kunst und Industrie, April.)

— Elberfelder Batiks. (Onze Kunst, Juni.)

MARTEN, M. Art décoratif Tcheque. (L'Art décoratif, Mai.)

RICCI, E. Le Trine. (Arte ital. dec. e ind., XVI, 12.)

SCHULZE, P. Die Papiertapete. (Textile Kunst und Industrie, April.)

— Etwas über moderne Textilkunst. (Textile Kunst und Industrie, Mai.)

THIELE, A. E. Teppiche. (Textile Kunst und Industrie, April.)

VERNEUIL, M. P. La Passementerie. (Art et Décoration, Mai.)

WESTPHAL, M. L. Das moderne Reformkleid. (Textile Kunst und Industrie, Mai.)

WIEYNK, H. Gobelinwirkereien von Paul Hofmann, Gera. (Textile Kunst und Industrie, Mai.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

BALDRY, A. L. Some Etchings by Sir Charles Holroyd. (The Studio, Juni.)

DÜRER, A. Das Leiden Christi (große Passion). Mit Einzelbeschreibungen von E. Hakon. 12 Bl. mit 6 S. Text. (Hausschatz deutscher Kunst der Vergangenheit 8. Herausgeg. vom Jugendschriften-Ausschuß des allgemeinen Lehrervereins Düsseldorf.) Berlin, Fischer & Franke. M. —.80.

DURET, Th. Courbet, Graveur et Illustrateur. (Gazette des Beaux-Arts, Mai.)

FLOBERT, P. Cartes de Visite italiennes. (L'Art décoratif, April.)

G. M. Rudolf Schiestl, Proben seiner Kleinkunst. (Dekorative Kunst, Juni.)

GRASSET, E. Concours pour une Affiche. (Art et Decoration, Juni.)

HENNIG, P. Alte Fibeln. (Zeitschrift für Bücherfreunde, April.)

Kurse, Die technischen, in der königlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig. (Archiv für Buchgewerbe, April-Mai.)

LEVETUS, A. S. Ludwig Michalek. (The Studio, Juni.)

MENZIES, W. G. William Dickinson and his Work. (The Connoisseur, Juni.)

— Thomas Watson and his Work. (The Connoisseur, Mai.)

PAULI, G. Franz Krüger. (Kunst und Künstler, April.)

SCHUR, E. Lucian Bernhard. (Dekorative Kunst, Mai.)

SELLE, F. Hugo Steiner-Prag. (Archiv für Buchgewerbe, April.)

SINGER, H. W. Die Kleinmeister. Mit 114 Abb. 96 S. (Künstlermonographien, herausgegeben von W. Knackfuß.) Lex.-8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. M. 3.—.

ZUR WESTEN, W. v. Zur Kunstgeschichte des Notentitels. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Juni.)

VI. GLAS. KERAMIK

BIEBER, M. Die Sammlung Vogell. (Zeitschrift für bildende Kunst, April.)

BILLSON, A. Brislington Lustre Ware. (The Connoisseur, Juni.)

BRAUN, E. W. Doccia Porcelain of the Earliest Period. (The Burlington Magazine, Juni.)

DILLON, E. Chinese Enamelled Porcelain. (The Burlington Magazine, April-Mai.)

DUCATI, P. Osservazioni sull' inizio della ceramica apula figurata. (Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts. X, 2.)

GRAUL, R. Einige Bemerkungen über die neueste figürliche Porzellanplastik. (Kunstgewerbeblatt, April.)

HAGEDORN, O. Neue Kunstverglasungen. I. Serie. 24 Taf. farb. Orig.-Entwürfe. II S. Text. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. M. 35.—.

JERNINGHAM, Ch. E. The Oxburgh Glasses. (The Connoisseur, Mai.)

KISA, Ant. Das Glas im Altertum. Unter Mitwirkung von E. Bassermann-Jordan. Mit einem Beitrag über Funde antiker Gläser in Skandinavien von O. Almgren. Illustriert durch 19 Taf., 6 in Farbendr. und 395 Abb. im Text. XXI, 979 S. (Hiersemanns Handbücher. B. 10.) Leipzig, Hiersemann. Gr.-8°. M. 42.—.

Keramik. Praktische Vorbilder für Formen und Dekorationen im Geschmacke der Gegenwart. I. Band. 12 Lieferungen. (Je 5 zum Teil farb. Lichtdr.-Taf.) Fol. Plauen, Ch. Stoll. M. 4.—.

MAYER, M. Askoi. Mit 34 Abb. (Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, XXII, 4.)

SAUVAGET, A. La Céramique ancienne depuis le XVe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe : faïences et porcelaines d'Europe et d'Orient, grès; leur valeur. Bourges, chez l'auteur. S. M. Jn-16, 276 p. avec fig.

SCHWARZ, W. Alt-Wiener Porzellane. (Zeitschrift des Nordböhmischen Gewerbemuseums, N. F. II, 3—4.)

SCHWEDELER-MEYER, E. Die Wiener Porzellanmanufaktur. (Zeitschrift des Nordböhmischen Gewerbemuseums, N. F. II, 3—4.)

STETTNER, Th. Ein Stück Selbstbiographie Bernard Palissys. (Kunstgewerbeblatt, Mai.)

ZINGERLE, J. Tonschüssel aus Karnuntum. (Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts, X, 2.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

FRANKE & RIEGEL. Neue Schnitzereimotive. 20 Doppeltaf. mit 145 Motiven für Schnitzerei zur Ausschmückung von Möbeln und Bautischlerarbeiten. Fol. Berlin, M. Spielmeyer. M. 18.—.

KOCHMANN, J. Die moderne Bautischlerei. Eine Sammlung erprobter Entwürfe moderner Bautischlerarbeiten, als Tore, Türen, Fenster, Glaswände, Windfänger, Holzdecken etc. etc. 60 Taf. Fol. Budapest, Technische Verlagsanstalt. M. 40.—.

— Die moderne Möbeltischlerei. Möbel für das bürgerliche Wohnhaus. 60 Taf. Fol. Budapest, Technische Verlagsanstalt. M. 40.—.

— Moderne Ladenvorbaue und Geschäftseinrichtungen. 8 Hefte. 1—3. Heft. 30 Taf. Fol. Budapest, Technische Verlagsanstalt. M. 40.—.

LEVETUS, A. S. Old Cupboards in Austrian Collections. (The Studio, April.)

MACFALL, H. Concerning Certain Specimens of Oak Furniture in Mrs. Behren's Collection. (The Connoisseur, Mai.)

MÜLLER, R. Einflügelige Haustüren im neuen Stil. 24 Taf. Vorlagen. Fol. Ravensburg, O. Maier. M. 10.—.

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

KRICKHAUS, F. Der praktische Kunstschmied. I. Serie. 30 Taf. Moderne Entwürfe für die gebräuchlichsten Schlosserarbeiten. 2 S. Text. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. M. 25.—.

O'FALLON, J. M. The Craft of the Ironsmith. (The Connoisseur, Juni.)

SCHÄFER, Fr. Die Gasbeleuchtung von Innenräumen. (Kunst und Handwerk, 1908, 7.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

CZIHAK, E. v. Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen. 2. T. Westpreußen. Mit 25 Lichtdr.-Taf. und 38 Abb. im Text. XIX, 197 S. Fol. Leipzig, K. W. Hiersemann. M. 36.—.

JONES, E. A. The Silver Plate of Jesus College, Oxford. (The Connoisseur, Mai.)

— The Old Silver Sacramental Vessels of some English Churches in Holland. (The Burlington Magazine, April.)

SCHNÜTGEN, A. Krankenversehkreuz des XV. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 3.)

SELCH, E. Geschichte und Technik des Metallemails. (Mitteilungen des Erzherzog-Rainer-Museums in Brünn, 1908, 2, 3.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE.

FOVILLE, J. de. Le Médailleur „à l'Amour captif". (Gazette des Beaux-Arts, Mai.)

HABICH, G. Altes und Neues von der Kunst der deutschen Medaille. (Kunst und Handwerk, 1908, 8.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

BERLIN

RUMPF, F. Die große Berliner Kunstausstellung von 1908. (Berliner Architekturwelt, XI, 3.)

BRÜNN

LEISCHING, Int. Ausstellung modernen Kunstgewerbes. (Mitteilungen des Erzherzog-Rainer-Museums in Brünn, 1908, 1.)

CELLE

Vaterländisches Museum in Celle. (Deutsche Bauzeitung, 33.)

FLENSBURG

Bilder aus dem Flensburger Kunstgewerbemuseum. Ausgewählt und herausgegeben von der Direktion des Museums. 60 Taf. und III S. Text. Lex.-8°. Flensburg. M. 2.50.

LEYDEN

Catalogus van het rijksmuseum van oudheden te Leiden. Afdeeling praehistorie en Nederlandsche oudheden. 's Gravenhage, Mart. Nijhoff. 8 en 279 blz. post 8°. F 1.50.

Gids voor het rijksmuseum van oudheden te Leiden. Leiden, S. C. van Doesburgh. 6 en 26, m. 10 afb. gr. 8°. F —.20.

LONDON

Crafts at the New Gallery. (The Studio, Juni.)

MARTELL, P. Die Bibliothek des British Museum. (Archiv für Buchgewerbe, März.)

MÜNCHEN

Der Ausführungsentwurf für den Neubau des „Deutschen Museums" in München. (Deutsche Bauzeitung, 27 ff.)

— Das Deutsche Museum in München. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 3.)

— Katalog der Sammlung Franz Greb, München. Kunstgewerbe und Ölgemälde des XIV. bis XIX. Jahrhunderts. Auktion in München, Galerie Helbing. IV, 100 S. mit Abb., 33 Taf. und 1 Bildnis. Fol. München. H. Helbing. M. 6.—.

PARIS

BEAUNIER, A. Les Salons de 1908. (Gazette des Beaux-Arts, Mai.)

MATHEY, P. L'Exposition d'Oeuvres de Rembrandt à la Bibliothèque Nationale. (Art et Décoration, Juni.)

VERNEUIL, M. P. L'Art décoratif aux Salons. (Art et Décoration, Juni.)

ST. PETERSBURG

HORSTKAMP-SYDOW E. v. Seltenheiten und Kuriositäten der kaiserlich öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg. (Zeitschrift für Bücherfreunde, April-Mai.)

MARTELL, P. Die kaiserliche Bibliothek zu St. Petersburg. (Archiv für Buchgewerbe, Mai.)

STUTTGART

Bauausstellung Stuttgart 1908. (Für Bauplatz und Werkstatt, 3 ff.)

ANDREAS GROLL UND DIE FRESKOMALEREI IN ÖSTERREICH VON FRIEDRICH JODL-WIEN



M 23. Dezember 1907 starb zu Wien an den Folgen einer schweren Operation der Professor an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie Andreas Groll, eine ungemein markante Erscheinung im künstlerischen Leben Österreichs gegen den Ausgang des XIX. Jahrhunderts. Seine Individualität als Künstler wie als Mensch, die Art seiner Arbeiten, von denen die größten, künstlerisch bedeutsamsten, teils außerhalb Wiens, teils in Anlehnung an ältere Kunstschöpfungen entstanden, viele auch von Anfang an in enger Verbindung mit öffentlicher und privater Architektur geschaffen wurden; die Seltenheit seines Erscheinens auf den regelmäßig wiederkehrenden Kunstausstellungen — alles das wirkte zusammen, um für seinen Namen die ihm gebührende Verbreitung zu verzögern und für sein künstlerisches Können die Anerkennung zu erschweren, welche sie verdienten und welche die liecht gewonnene, freilich auch oft rasch wieder verlorene Gunst des Tages manchem minder Bedeutenden, weniger großzügig Schaffenden bereitwillig gewährt. In bezug auf Stil wie in bezug auf Technik, in bezug auf Stoffe und Aufgaben wie in bezug auf die Art der Behandlung nahm Groll in der österreichischen Kunst der Gegenwart eine eigenartige Stellung ein. Gewiß, seine Kunst war — um einen von den Führern der Gegenwartskunst oft und meist in recht geringschätzigem Tone angewendeten Ausdruck zu gebrauchen — eine retrospektive Kunst; sagen wir lieber eine Kunst der Anlehnung an große historische Stilformen und ihrer Wiederbelebung für das Kunstgefühl und die Kunstzwecke der Gegenwart. Aber dieser Prozeß der mehr oder minder bewußten Wiederanknüpfung an typische Kunstformen der Vergangenheit, welche an eindringendem Studium vergangener Blütezeiten und ihrer Formensprache allgemeine Schönheitsgesetze in konkreter Gestaltung als Normen für das eigene Schaffen zu gewinnen sucht, ist aus der kunstgeschichtlichen Entwicklung Österreichs im XIX. Jahrhundert ebensowenig zu eliminieren wie in anderen Ländern. Nur ein von der Parteileidenschaft des künstlerischen Fortschritts um jeden Preis getrübter Blick vermöchte zu verkennen, wie viele edle Schöpfungen aus diesem Zusammenwirken persönlicher Begabung und historischen Studiums hervorgewachsen sind, neben manchem, was lehrhaft trocken und geistlos nachempfunden blieb, weil wohl die Form der Vergangenheit da war, aber der lebendige künstlerische Geist fehlte, um sie neu zu beseelen. In drei großen Abschnitten hat während des XIX. Jahrhunderts eine solche Wiederanknüpfung auch der österreichischen Kunst an die Kunst der Vergangenheit stattgefunden. In der Periode des Neuklassi-



Abb. 1. Hauptaltar in Troppau, Ausgießung des heiligen Geistes (nach der Farbenskizze)

zismus, in der Periode der sogenannten Romantik und in der Zeit des erneuten Studiums der Renaissancekunst. Es handelt sich hier natürlich nur um die eigentliche Monumentalkunst: die Architektur, und die Malerei und Plastik, soweit sie zu jener in unmittelbarer Beziehung stehen. Daneben gehen namentlich auf dem Gebiet dieser beiden Künste auch andere, historisch unbeeinflußte, bodenständige Richtungen einher, von welchen aber in diesem Zusammenhang nicht weiter gesprochen werden kann. Alle die genannten Ausgangspunkte moderner Kunstbestrebungen, die Antike, die mittelalterliche Kunst und die Renaissance, waren indessen von der Gegenwart und dem ihr unmittelbar vorausgehenden Kunstleben weit entfernt. Diejenige historische Stilform, welche mit einer mächtigen Blüte in Österreich bis in die letzten Dezennien des XVIII. Jahrhunderts hereinreicht, das Barock, war in diesen Regenerationsprozessen nicht zu Worte gekommen. Und doch zeigt schon eine flüchtige „Kunstwanderung“ durch Wien und seine älteren Monumentalbauten, durch die Schlösser und Stifte Niederösterreichs und der

angrenzenden Territorien, wie vollständig diese Stilweise in den Zeiten zwischen der Beendigung des Dreißigjährigen Krieges und dem Tode Kaiser Josefs II. geherrscht hat; wie groß ihr Können und wie mannigfaltig der Kreis der Aufgaben gewesen ist, die sie mit ihren Mitteln in glanzvoller Weise zu lösen vermochte. Und obwohl unter italienischen Einflüssen entstanden und durch Zuzug italienischer Künstler wie durch die nahen Beziehungen des Kaiserhauses zu Italien fortwährend genährt, darf diese Kunst des Barock doch in mehr als einem Sinne als ein spezifisch österreichisches Gewächs angesehen werden. Trotzdem ist sie lange mit scheelen Augen betrachtet worden. Klassizisten, Romantiker und Bewunderer der Renaissance schalten auf sie als eine geschmacklos übertreibende, pomphaft parodistische Ausartung älterer reinerer Formsysteme, und doch war sie zur Zeit ihrer Blüte ein edler und typischer Ausdruck der gesellschaftlichen Mächte, welche im XVII. und XVIII. Jahrhundert Österreich, die österreichische Kultur und in einem gewissen Sinne auch das österreichische Volk repräsentierten: Hof, Hochadel und katholische Kirche.



Abb. 2. Kreuzabnahme aus der Basilika zu Troppau (nach einer Photographie)

An diese der Gegenwart zeitlich zunächst stehende, aber von ihr vergessene, ja beinahe gemiedene Kunstrichtung knüpft Grolls künstlerisches Schaffen, namentlich in späteren Jahren seiner Tätigkeit, immer bewußter an. Manche Umstände seines Lebens begünstigten diese künstlerische Entwicklung. Er war ein Sohn des Wiener Bodens, auf welchem der größte heimische Meister der barocken Malkunst, Daniel Gran, eine Anzahl seiner glänzendsten Werke geschaffen hatte: den Galleriesaal im Schwarzenberg-Palais am Rennweg, die Dekoration des großen Saales im kaiserlichen Lustschloß zu Hetzendorf und vor allem die großartige malerische Ausschmückung der Hofbibliothek, das Bedeutendste was Gran und die Malerei des Barock in Österreich überhaupt hervorgebracht haben. Aber Hunderte von jungen

Künstlern hatten diese Werke vorher gesehen, ohne einen Eindruck zu empfangen. Man sieht recht deutlich die Schranken aller und jeder Milieutheorie. Auf jeden Menschen, zumal auf den künstlerischen Menschen, wirkt nur, was ihm gemäß ist und was er aus Eigenem nachbilden kann. Bei Groll kommen allerdings andere Einflüsse helfend hinzu. Er war geboren am 6. September 1850 als Sohn eines Mannes, welcher in der kunsttechnischen Entwicklung Österreichs eine gewisse Bedeutung besitzt. Der ältere Groll war Angestellter in dem Laboratorium des um die chemische Industrie Österreichs so hochverdienten Professors v. Schrötter und hatte sich eine für die damalige Zeit außerordentliche Technik des Photographierens angeeignet, die er zur Aufnahme hervorragender Architekturwerke, namentlich von Innenräumen und ihren Dekorationen, verwendete. Diese Aufnahmen wurden von Künstlern hochgeschätzt, viel gekauft und bildeten noch nach dem Tode des Vaters eine Einnahmequelle für die hinterbliebene Familie. Vieles von dem Schönsten, was es in österreichischen Landen an Architektur und Innendekoration gab, lernte der junge Groll auf diesem Weg frühzeitig kennen und frühzeitig machte er auf diese Weise auch die Bekanntschaft einer Anzahl von hervorragenden Künstlern, ein Umstand, der vielleicht nicht wenig dazu beigetragen hat, die Wahl seines künftigen Lebensberufes zu bestimmen. Im Herbst des Jahres 1866 trat Groll in die Wiener Akademie ein. Dort wirkte auf ihn vorzugsweise der Einfluß jener Schule, welche durch Karl Rahl begründet worden war. In Rahl vollzog sich die Loslösung der Wiener Monumentalmalerei von der romantisch-mittelalterlichen Richtung, welche um die Mitte des XIX. Jahrhunderts in Josef Führich und dem von ihm in der Alt-Lerchenfelderkirche gemalten Freskenzyklus ihr größtes Werk geschaffen hatte und späterhin namentlich in der malerischen Ausschmückung der Votivkirche seit 1875 durch Trenkwald, Laufberger und Wörndle eine schöne Nachblüte erlebte. Nach Absolvierung der grundlegenden Studien arbeitete Groll zwei Jahre (Juni 1871 bis Herbst 1873) bei Griepenkerl, welcher an der Akademie neben Eisenmenger und Bitterlich vorzugsweise die Tradition der Rahlschen Richtung fortführte. Griepenkerl benutzte den jungen Künstler vielfach bei der Ausführung eigener Arbeiten; es war eine Zeit strenger Durchbildung im Handwerklichen seiner Kunst, die damals von ihm zuweilen als Zwang empfunden wurde, aber sich für das spätere Schaffen des Künstlers als ungemein segensreich erweisen sollte.

Albert Ilg in seiner schönen Arbeit über Daniel Gran (Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums, Neue Folge, I. Band) klagt darüber, daß von den großen Künstlern jener Zeit in Österreich fast nichts über ihr Leben und ihre Arbeiten aufgezeichnet worden sei und daß darum die Geschichte ihres Schaffens vielfach mit willkürlichem und anekdotischem Material zu rechnen habe. Auch Groll war kein Memoirenschreiber wie mancher französische Künstler älterer und neuerer Zeit; es war ihm, wie vielen seiner Kunstgenossen, gemäßer, seine Gedanken mit Stift und Pinsel auszudrücken als mit der Feder. Aber wir besitzen von ihm wenigstens ein freilich im lapidarsten



Abb. 3. Grans Deckenbild in der Kirche auf dem Sonntagsberge, Sturz der Häretiker



Abb. 4. Inneres der Jesuitenkirche in Wien

Stil gehaltenes Aufschreibbuch, in welchem er seine sämtlichen auf Bestellung gefertigten oder verkauften Arbeiten samt den dafür erhaltenen Preisen aufgezeichnet hat. Dieses Buch gestattet eine sichere Chronologie seines Schaffens sowie im Zusammenhang mit dem künstlerischen Nachlaß eine



Abb. 5. Jesuitenkirche in Wien, Details von der Decke über Presbyterium und Schiff

ziemlich sichere Übersicht seiner gesamten Produktion und liegt den Daten der folgenden Skizze zugrunde.

Das Ereignis, welches nach der Lehrzeit bei Griepenkerl am mächtigsten auf Grolls künstlerische Entwicklung eingewirkt hat, war ein fast zweijähriger Aufenthalt in Italien (Juni 1876 bis Frühjahr 1878), welcher ihm durch die opfervolle Güte einer Verwandten ermöglicht wurde. Mit einem Jugendfreunde und Kunstgenossen, dem Bruder seiner späteren Gattin, Hyazinth von Wieser, war er in das gelobte Land der Kunst gezogen; allein kehrte er zurück, nachdem er den Freund, den eine tückische Krankheit erfaßte, treu gepflegt und in fremder Erde bestattet hatte. Es war der erste, aber nicht der letzte Aufenthalt in Italien. Wiederholt kehrte er dahin zurück. Der Frühling 1887 sah ihn auf Capri und in Rom; im Herbst 1888 finden wir ihn in Venedig; 1892 am Comosee, in Genua und Mailand; 1894 in Rom, 1900 und 1901 in Dalmatien und Venedig und vielleicht kann man sagen, daß jeder solche Aufenthalt eine Etappe seiner künstlerischen Entwicklung bedeutet. Am entschiedensten gilt dies vielleicht von dem letzten Aufenthalt in Venedig, bei welchem er sich die Inspirationen für Stil und Komposition seines letzten und größten Werkes, die Malereien in der Kirche zu Haindorf, geholt und auf die Freskotechnik der Venetianer, namentlich Tiepolos, das sorgfältigste Studium verwendet hat. Von dem Einfluß, welchen die Studienaufenthalte in Dalmatien, am Quarnero und am Gardasee auf die spätere Entwicklung seiner malerischen Technik und sein künstlerisches Erfassen der Landschaft gehabt haben, wird später noch zu sprechen sein. Schon vor Beginn der ersten Italienfahrt waren an den jungen Künstler die ersten Aufträge ergangen. Er begann sich als Porträtmaler zu betätigen, welchen Zweig seiner Kunst er bis an sein Ende neben seinen historischen und monumentalen Arbeiten mit Eifer und Glück gepflegt hat und worin er, namentlich bei solchen Aufgaben, welche eine schärfere Charakteristik und geistige Erfassung einer Persönlichkeit forderten, Treffliches leistete. Im Jahr 1876 entstand im Auftrag des Ministeriums das Bildnis Bauernfelds; später (1886) malte er das Porträt der Erzherzogin Maria Theresia; im Auftrag der Königin von England das Porträt des Fürsten Alexander von Bulgarien (1887); dann das Porträt der Kronprinzessin Stephanie (1888), das Porträt des Prager Architekten Wolf und in der Folge noch die Bilder einer Anzahl von bekannten Wiener Persönlichkeiten, des Präsidenten Dr. Spitzmüller, des Hofrates Chrobak und andere. Im Jahr 1874 war er auch als ordentliches Mitglied der Wiener Künstlergenossenschaft beigetreten, welcher er durch alle Kämpfe und Wechselfälle, die in der Folge die Wiener Kunstorganisation durchtobten, bis ans Ende treu blieb. Die Genossenschaft gab ihm einen Beweis ihres Vertrauens, indem sie ihn als Kommissär und Juror für die österreichische Kunstabteilung auf der Weltausstellung in Chicago vorschlug.

Unmittelbar nach der Rückkehr von Italien (1878) begann er mit der Ausführung eines größeren Auftrags, welcher ihm von der braunschweigischen Regierung für zwei Porträts braunschweigischer Herzoge in der Aula des dortigen Polytechnikums und für zwei große Deckengemälde im Treppenhause desselben Gebäudes erteilt worden war. Die beiden Deckengemälde bringen



Abb. 6. Inneres der Kirche auf dem Pöstlingberge

in allegorisierender Weise als einen prunkhaften Fest- und Huldigungszug den Triumph der Wissenschaft und als einen Kampf von Kentauren mit Seeungetümen und Meergöttern den Kampf der Elemente zur Darstellung. Von

der späteren Eigenart des Künstlers lassen diese Arbeiten noch wenig bemerken. Wohl zeigen sie die Entfaltung des akademischen Klassizismus zu einer prunkvollen Dekorationskunst, wie sie sich in Wien unter dem Einfluß Rahls und insbesondere Makarts vollzogen hatte; aber von der souveränen Beherrschung der Form und dem geistigen Leben, das die späteren Arbeiten Grolls auszeichnet, bleiben sie noch weit entfernt. Bedeutsamer sind die Arbeiten für den Dom zu Przemyśl, welche Groll im Jahr 1881 übernahm und mit welchen er den Übergang zur kirchlichen Kunst gewann. In vierzehn Nischen und ebensovielen Medaillons an der Vorderseite des Ikonostasions



Abb. 7. Kuppel des Pöstlingberges, Krönung Mariä (nach dem Karton)

bringt er die zwölf Apostel, die Evangelisten, die großen und kleinen Propheten zur Darstellung; in zwei größeren Nischenbildern Christus auf dem Thron in hohenpriesterlicher Tracht mit dem Buch des Lebens in der Hand, und die Madonna stehend mit dem Jesuskind auf dem Arm. Alles, der stilistischen Natur der Aufgabe gemäß, in feierlich gebundener Haltung; aber in farbiger Pracht von dem goldigen Hintergrund sich abhebend. Freiere Bewegung gestattete dem Künstler die in derselben Kirche ausgeführte Grablegung, eine schön gerundete Komposition, in deren edlem und bewegtem Linienspiel die besten Muster der klassischen Kunst anklingen, und die zum ersten Male Grolls Gabe verriet, religiöse Stoffe mit echt menschlichem Gehalt zu durchdringen. In dieser Richtung entwickelte sich Groll, sowohl gefördert durch Aufträge

als dem Drang eigenen Schaffens folgend, in den kommenden Jahren weiter. 1888 entstand sein schönes Bild „Ruhe auf der Flucht nach Ägypten", welches er im Künstlerhause ausstellte und verkaufte: ergreifend durch den Gegensatz der vor einer Felswand hingesunkenen jungfräulichen Mutter, deren Züge Müdigkeit und Verzweiflung spiegeln, zu dem glücklich schlummernden Kinde, welches sie auf ihrem Schoße hält. Im gleichen Jahr entstanden die Entwürfe zu den Altarbildern der Basilika in Troppau: am Hauptaltar die Ausgießung

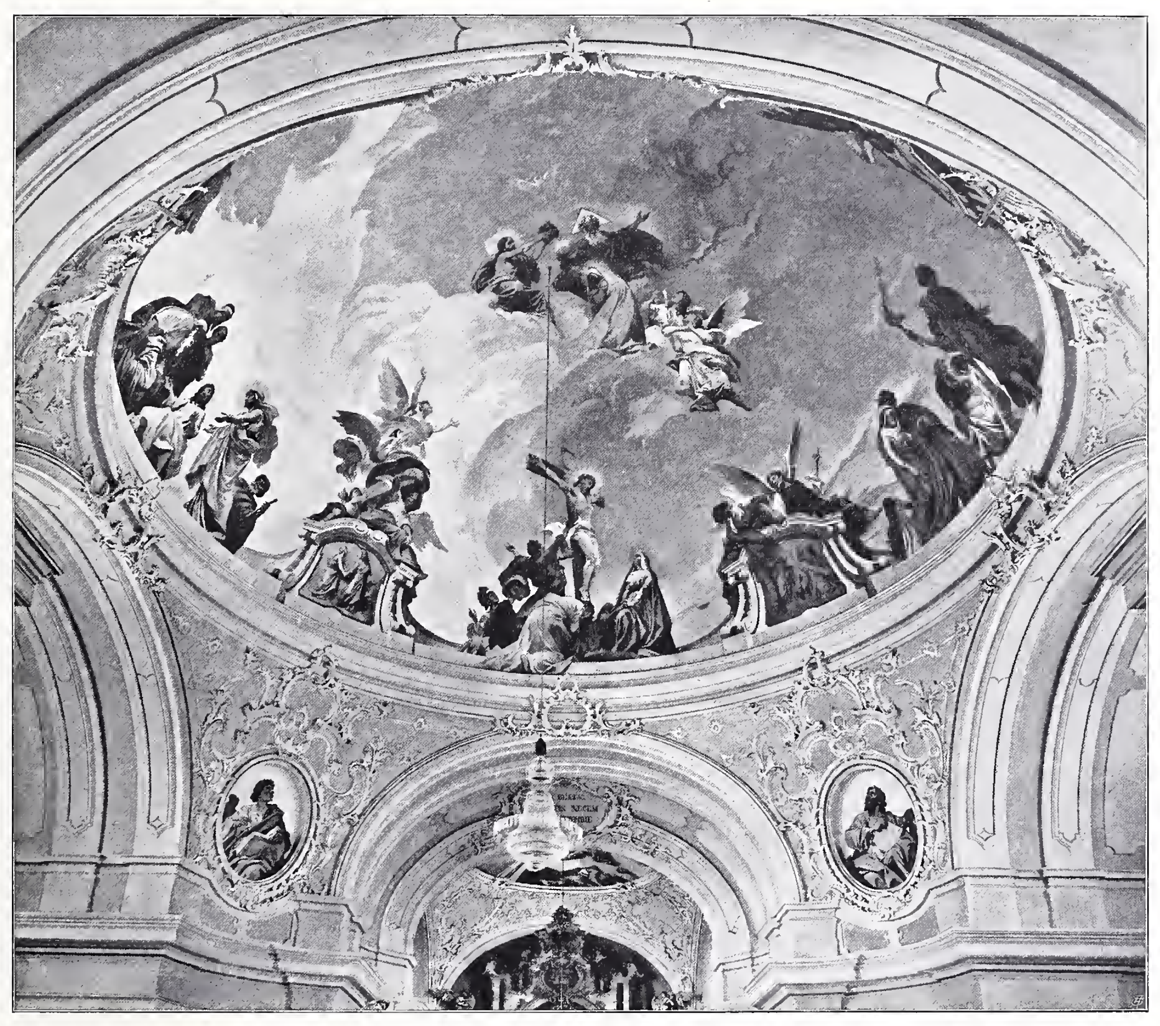


Abb. 8. Kuppel und Pendentifs auf dem Pöstlingberge

des heiligen Geistes (Abb. 1), eine mächtig bewegte Komposition, den Sturm innerer Ergriffenheit und Begeisterung in einer Anzahl von trefflich durchgearbeiteten Charakterfiguren spiegelnd; eine Kreuzabnahme — Seitenstück zu der Pietà im Dom zu Przemyśl —, den ganzen Vorgang auf eine einzige Gruppe, Maria, Johannes und den Leichnam, beschränkend, den Affekt mächtig herausarbeitend und überdies, wie die erwähnte Pietà, durch den wundervoll gezeichneten Akt des Gekreuzigten bemerkenswert (Abb. 2). An dieser Stelle mag auch gleich der bedeutendsten Komposition im



Abb. 9. Inneres der Haindorfer Kirche

Gebiete der religiösen Historienmalerei gedacht werden, welche Groll, abgesehen von seinen Kirchen- und Altarbildern, geschaffen hat: das Liebesmahl des Papstes Gregor des Großen. Eine reiche Komposition: das Innere einer



Abb. 10. Blick ins Schiff der Haindorfer Kirche vom Transept aus

Basilika, in deren Schiff, vor der Altarnische, die Tafel gedeckt ist, während von rechts Diakonen und Diener Speisen und Getränke herzutragen, von links die Schar der Bedürftigen und Hungernden herzudrängt, an ihrer Spitze

Jesus im Pilgergewand. Im Vordergrund eine prächtige Gruppe: eine Mutter mit einem kranken Knaben, welcher ein Diakon Labung reicht. Dargestellt ist der Moment, in welchem es wie eine schauernde Ahnung durch die Versammlung geht, wer hier christliche Liebe heische. Für dieses Werk, welches im Jahre 1894 begonnen wurde, erhielt Groll 1896 von der Wiener Kunstakademie den Reichel-Preis. Diese Werke zeigen, ganz abgesehen von koloristischen Verdiensten, ein außerordentliches Ausreifen der Formgebung des Künstlers, einen freien großen Zug der Linien, und es war eine verdiente Auszeichnung, eine wohlberechnete Nutzbarmachung seiner Kraft, als Groll im Jahre 1887 zum Lehrer des Aktzeichnens an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums ernannt und 1894 als wirklicher Lehrer der VIII. Rangklasse mit dem Titel Professor angestellt wurde. Über seine Tätigkeit als Lehrer und die Art, wie er die gestellte Aufgabe anfaßte, wird später noch zu sprechen sein.

Nicht lange nachher trat zum erstenmal eine der Aufgaben an ihn heran, in welchen er später so Bedeutendes leisten sollte. Am Eingang des Ybbstales liegt die große Wallfahrtskirche auf dem Sonntagsberg, erbaut von Jakob Prandauer, und von Daniel Gran im Jahre 1720 mit Deckenmalereien geschmückt. Aus dieser umfangreichen Komposition, deren interessantes Hauptbild, der Sturz der Häretiker durch den Erzengel Michael, hier wiedergegeben wird (Abb. 3), waren im Laufe der Jahre einzelne Stücke durch Lockerung des Mörtelverputzes herausgefallen und so die Wirkung des Ganzen empfindlich gestört. Groll erhielt im Jahre 1889 den Auftrag zur Restauration dieser Decke, welche Ilg als eine der bedeutendsten Arbeiten Grans bezeichnet, und bekam damit zum erstenmal Gelegenheit, sich einerseits in die Technik der Freskomalerei und andrerseits in die Formensprache eines der führenden Künstler des österreichischen Barockstils einzuleben, um sie verständnisvoll und treu nachzubilden.

Diese Arbeit, welche vortrefflich gelang, führte nicht allzu lange nachher zu einem weit größeren und wichtigeren Auftrag: der Restaurierung der Deckenmalereien oder genauer gesagt der gesamten Deckendekoration, mit welcher Andrea dal Pozzo die von ihm im Auftrag Ferdinands III. nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges im prunkvollsten Jesuitenstil erbaute Kirche des Ordens am alten Universitätsplatz zu Wien geschmückt hatte (Abb. 4). Diese umfangreiche Arbeit, welche den Künstler, selbstverständlich im Verein mit Dekorationsmalern und Stukkateuren, vier Jahre beschäftigte (1896 bis 1900), ging über eine bloße Restauration weit hinaus. Das Zerstörungswerk, welches zweieinhalb Jahrhunderte an dem Werke des italienischen Barockkünstlers angerichtet hatten, war weit gediehen und auch durch den Versuch einer teilweisen Wiederherstellung, den um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Peter Krafft gemacht hatte, nicht gehemmt worden. Pozzo hatte seine Bilder al secco auf den Deckenverputz gemalt, vermutlich um sie rascher zum Abschluß bringen zu können, und die Dauerhaftigkeit seines Werkes eben dadurch schwer geschädigt. Abgesehen von der Schwärzung durch Rauch



Abb. 11. Deckenbilder der Haindorfer Kirche, Orgelchor und Schiff

und Staub blätterten ganze Stücke der Kompositionen einfach ab und Groll hatte, als er das Erhaltene durch Pausen aufnahm, viele Partien aus Eigenem zu ergänzen. Die Restauration wurde so, unter vollständiger Erhaltung der ursprünglichen Komposition, in malerischer und zeichnerischer Beziehung eine teilweise Neuschöpfung. Es galt, sich in Pozzos Stil hineinzudenken; es galt, ihn auch in einzelnen Partien zu verbessern. „Man würde mich absetzen und Zeter über mich schreien, wenn ich gewisse Dinge wieder so malen wollte, wie sie Pozzo gemalt hat", sagte der Künstler mir selbst gelegentlich, als ich mit ihm über dieses Restaurationswerk sprach. Niemand, der die prächtige Kirche heute betritt, wird sich dem Zauber dieser Arbeit entziehen können, welche, mit all ihrer grandiosen Kühnheit im linearen Aufbau und in der Beherrschung der gewagtesten perspektivischen Verkürzungen, bei voller Erhaltung des Formcharakters dieser Barockkunst wie eine lebendiggewordene Vergangenheit anmutet. Hier hat Groll auch in glücklicher Anpassung an die koloristischen Eigentümlichkeiten namentlich des österreichischen Barocks eine Leichtigkeit und Helligkeit der Tongebung erreicht, welche in einem gewissen Gegensatz zu seinen eigenen auf stärkere Kontraste und pastosere Wirkungen ausgehenden Schöpfungen steht, aber gerade hier, inmitten der farbigen und goldenen Pracht der Gesamtdekoration, von größter Wirkung ist (Abb. 5).

Schon aber hatte der Künstler neben dieser Restaurationsarbeit eine größere selbständige Arbeit übernommen, welche seiner Kunst der großen Komposition und Raumgestaltung zum ersten Male freie Entfaltung gewährte. Auf dem Pöstlingberg oberhalb Linz steht, weit ins Land hineinschauend und mit herrlichem Blick über das oberösterreichische Donaugebiet bis zu den Alpen hin, eine in weitem Umkreis berühmte Wallfahrtskirche. Ein zweitürmiger Barockbau; im Innern trotz nicht allzu großer Dimensionen bedeutend wirkend. Der Mittelraum halbkugelförmig überwölbt, nach dem Portal und dem Hochaltar zu verlängert und an beiden Seiten in zwei mächtigen Nischen für die Seitenaltäre sich öffnend. Der Bau war ohne malerischen Schmuck, ja überhaupt ohne Polychromie geblieben. Es war gewiß völlig im Geiste einer verständnisvollen Kunst- und Denkmalspflege, daß die beteiligten Faktoren sich entschlossen, diese künstlerische Lücke auszufüllen und die Gewölbe mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Maria zu schmücken. Der Raum, der dafür zur Verfügung stand, war verhältnismäßig beschränkt: das Kugelgewölbe, zwei Pendentifs an den Pfeilern der Kuppel gegen die Altarseite zu und je ein mäßig breiter Gewölbegurt über dem Presbyterium und der Eingangshalle (Abb. 6). Es war ein überaus schwieriges Problem, welches dem Künstler gestellt wurde: die Hauptvorgänge aus dem Marienleben, welche zugleich die Hauptmomente der Erlösungsgeschichte sind, in dem einen Kugelgewölbe anzubringen, welches auch architektonisch den Mittelpunkt der ganzen Anlage bildet. Darstellungen, welche ihrem Charakter und Stimmungsgehalt und folglich auch ihren koloristischen Erfordernissen nach weit auseinanderliegen, waren in einem Raum, welchen das Auge als Einheit empfindet, zu vereinigen. Diese Aufgabe ist sehr geschickt


Abb. 12. Kuppel in Haindorf, Kreuzigung (nach der Farbenskizze)

und geistreich gelöst. Der ganze Kreis, auf dem die Kuppel errichtet ist, wird durch gemalte Architekturen, die sich sockelartig am unteren Rand erheben, in sechs Sektoren geteilt, welche die Hauptvorgänge des irdischen Lebens der Gottesmutter aufnehmen, und zwar so, daß über der zum Presbyterium führenden Bogenöffnung die Kreuzigung als Mittelpunkt des ganzen Erlösungswerkes steht, während im Scheitel der Kuppel, alle irdischen Begebenheiten gleichsam als idealer Kulminationspunkt verbindend, in mächtigem Schwung der Linien und Bewegungen, die Himmelfahrt und Krönung Mariä angebracht ist (Abb. 7). Die Innenfläche jener sockel-

artigen Aufsätze ist durch kleine Grisaille-Malereien ausgefüllt, welche minder wichtige Begebenheiten aus dem Leben Mariä darstellen. Für die eigentliche Raumgliederung der Kuppelfläche und die Trennung der einzelnen Hauptbilder aber bedurfte der Künstler noch anderer Mittel. Er gewann sie in geistreicher Weise nicht durch bloß architektonische Ornamentik, welche, wie geschickt auch angeordnet, doch die Einheit des Gewölbes zerrissen hätte, sondern durch lebendige, unmittelbar anschauliche Kräfte: lebhaft bewegte Engelsgestalten, welche auf jenen gemalten Sockeln in Gruppen stehen oder sitzen, die zu beiden Seiten sich abspielenden Vorgänge ausdrucksvoll in Haltung und Bewegung spiegeln und sie so räumlich trennen, geistig untereinander in Beziehung bringen. In den Zwickeln der die Kuppel nach der Altarseite hin tragenden Pfeiler sind zwei Evangelisten gemalt, vom reichsten Linienspiel der Barockkunst umrahmt, welches sich bis zum Kuppelrand hinaufzieht (Abb. 8). Das Ganze wird im gedanklichen Sinne schön abgeschlossen durch die Bilder in den Gurtgewölben des Presbyteriums und der Eingangshalle: dort die Vision des Propheten Ezechiel, welcher, auf den Trümmern der alten Welt ruhend, in den Wolken des Himmels die Jungfrau mit dem Kinde als die Sonne einer neuen Welt erschaut; hier eine Art Disputa, die dogmatische Entwicklung des Mariengedankens in der christlichen Theologie darstellend.

Diese große Arbeit, welche 1898 entworfen, 1899 und 1900 ausgeführt wurde, war aber nur die Vorstufe für die bedeutendste Leistung des Künstlers: die malerische Ausschmückung der Wallfahrtskirche zu Haindorf im nordwestlichen Böhmen, nahe bei Stadt und Schloß Friedland. In mannigfacher Beziehung eine verwandte Aufgabe. Auch hier eine Marienkirche, eine berühmte Wallfahrtsstätte; auch hier der treffliche Bau, den eine gut beglaubigte Tradition auf den größten Meister des österreichischen Barockstils, auf Fischer von Erlach, zurückführt, unvollendet, das heißt in bezug auf Innendekoration völlig schmucklos gelassen. Der prächtige Innenraum — eine Eingangshalle mit Orgelchor; zwei große Traveen mit Nischen und Emporen, über denen mächtige Fenster eine Fülle von Licht ergießen; eine Kuppel; an sie anschließend das Presbyterium; breite, schön gegliederte Flächen — schrie förmlich nach dem malerischen Schmuck, den der Barockstil so freigebig in seinen vollendeten Schöpfungen angebracht hat (Abb. 9 und 10). Es war ein glücklicher Gedanke, die Notwendigkeit einer durchgreifenden baulichen Restauration der Kirche zu benutzen, um dem Ganzen auch künstlerisch seine Vollendung zu geben. Die gräfliche Familie Clam-Gallas, deren Erbbegräbnis sich in der Haindorfer Kirche befindet, besitzt auch das Patronatsrecht über dieselbe und dem Kunstsinn des gegenwärtigen Majoratsherrn, des Grafen Franz Clam-Gallas, ist es in erster Linie zu danken, daß, allerdings unter Mitwirkung von Reich und Land, der große Auftrag erteilt und ausgeführt werden konnte. Die größeren Raumverhältnisse der Kirche gestatteten dem Künstler breitere Entfaltung. In die beiden großen Gurtgewölbe, welche das Längsschiff überspannen, malte er Verkündigung und Geburt und



Abb. 13. Kuppel in Haindorf, Himmelfahrt Mariä (nach der Farbenskizze)



Abb. 14. Engel vom Orgelchor in Haindorf (nach dem Karton)

an den Gewölbeansätzen, auf gemalten Architekturen sitzend, die vier Evangelisten, von reichem Pflanzenornament umrahmt und durch dekoratives Linienspiel auf die Gewölbebilder ebenso bezogen wie von ihnen gesondert (Abb. 11). Die größten Möglichkeiten aber bot die über dem Transept in sanfter Wölbung des Tambours ansteigende Kuppel: ohne Seitenfenster, aber durch eine zierliche Laterne trefflich beleuchtet. Hier hat der Künstler die Himmelfahrt Mariä und die Kreuzigung dargestellt, und zwar, dem tröstlich versöhnenden Charakter einer Wallfahrtskirche entsprechend, in der dem Schiffe zugewendeten Kuppelhälfte Himmelfahrt und Krönung, auf der andern, dem Hochaltar zugewendeten Seite, die Kreuzigung. Steht man im Kuppelraum selbst, so ist der Kontrast der beiden Darstellungen — jede in ihrer Weise erfüllt von jenem Sturm leidenschaftlicher Bewegtheit, welche der Barockstil liebt, aber völlig entgegengesetzt in ihrem Stimmungsgehalt, künstlerischer Mimik und koloristischer Behandlung — unbeschreiblich und von packendster Wirkung: alle Schrecknis und Tragik des Lebens hier; das seligste Staunen und die wonnigste Verklärung dort (Abb. 12 und 13). Diese Kontrastwirkung ist aber künstlerisch um so wertvoller, als Groll es meisterhaft verstanden hat, die beiden Hälften der Kuppel doch nicht auseinanderfallen zu lassen, sondern zu einer einheitlich gerundeten Raumwirkung zu verbinden, so daß über alle Gegensätze hinweg ein geschlossenes dekoratives

Linienspiel die ganze Kuppelfläche überzieht. Der Eindruck der über dem Hochaltar stehenden Kuppelhälfte der Verklärungsszene, des sich über dem leeren Grabe und den staunenden Jüngern öffnenden Himmels, wird noch verstärkt durch den malerischen Schmuck des Gurtbogens, welcher die Altarnische von dem übrigen Presbyterium trennt, und der Pfeilerwände, auf denen der Bogen aufsitzt: herrliche Engelsgestalten, hier und eine zur Wölbung aufschwebende Gestalt dort, in rosiger Verklärung, die Dornenkrone in Händen, den Blick nach oben gerichtet — vielleicht als eine allegorische Darstellung der Religion zu deuten, welche tiefstes Leid und höchste Seligkeit versöhnt. In diesem Bilderschmuck des Presbyteriums faßt sich die ganze Gefühlsskala der übrigen Darstellungen, namentlich aber der Gegensatz der großen Kuppelbilder, noch einmal zusammen, wie er sich auch koloristisch, namentlich mit der über ihm befindlichen Himmelfahrt zu einem prächtigen Farbenakkord verbindet. Das Werk vollendet sich mit der Dekoration der Eingangshalle, in welcher der Orgelchor angebracht ist: an dem Pfeiler zwei Medaillons mit figürlichen Füllungen in reicher architektonischer Umrahmung, mit Laubfestons umkränzt und von Putten in heiterem Spiele umgeben, während darüber ins Gewölbefeld auf Wolken musizierende Engelsgestalten emporschweben, in denen alle Töne kirchlicher Musik anklingen (Abb. 14 und 15).



Abb. 15. Engel vom Orgelchor in Haindorf (nach dem Karton)

Nirgends hat sich die künstlerische Gestaltungskraft Grolls ebenso wie seine Beherrschung großer räumlicher Flächen vorzüglicher bewährt als hier in Haindorf und namentlich in der malerischen Ausschmückung der Kuppel. Auch in stilistischer Beziehung ist die Arbeit höchst bemerkenswert. Nirgends eine Spur von der dogmatischen Befangenheit oder süßlichen Gefühlsseligkeit, in welche die moderne religiöse Malerei so leicht verfällt; nirgends auch eine Spur von der spielerischen Leichtfertigkeit, mit welcher dem historischen Barock oft heidnische und christliche Gedanken- und Bilderwelt ineinanderfließen. Alle Gestalten sind vom Pathos menschlichen Lebens und Leidens erfüllt, machtvoll in der Bewegung, ausdrucksvoll in der Geste bis in jedes Fingerglied der wundervoll durchgebildeten Hände hinein; und nur die geflügelten Engelsgestalten, welche hier als teilnahmsvoll bewegte Zuschauer und stellenweise als Mithandelnde die Szenen begleiten, erinnern an den transzendenten, übernatürlichen Charakter der dargestellten Vorgänge. Sie sind dem Künstler überdies unentbehrlich, um die großen Flächen neben und über den handelnden Personen zu füllen, und gestatten auch, eine Reihe fein abgewogener Farbenwirkungen in den koloristischen Aufbau des Ganzen zu bringen. Wie in bezug auf Charakteristik und Ausdruck hat der Künstler in den Haindorfer Fresken auch in bezug auf die Farbenwirkung merkliche Fortschritte gemacht. Man fühlt die wachsende Vertrautheit mit dem großen Stil der Flächenbehandlung, die wachsende Vertrautheit mit der spröden Technik des Freskos, welche fast keine Korrektur des einmal Gemalten gestattet als das Wiederherunterschlagen, und die größte Sicherheit in der Berechnung der Wirkungen verlangt (Abb. 16). Wenn man bedenkt, daß die gesamte Ausmalung der Kuppel das Werk eines einzigen Sommers war (1906) und daß der Künstler damals schon den Keim zu der Todeskrankheit in sich trug, welcher er fünf Vierteljahre später erlag, so staunt man über die Kraft dieser Arbeitsleistung und über die Sicherheit technischen Könnens, mit welcher dieses Werk,

Abb. 16. Der Künstler bei der Arbeit in der Kuppel der Kirche auf dem Pöstlingberge

wenn auch nicht ganz ohne fremde Beihilfe, doch zum allergrößten Teil vom Künstler allein ausgeführt wurde. In Wahrheit das Werk eines Meisters! Ein Glück, das das Geschick dem bereits siechen Manne vergönnt hat, diese Arbeit, welche er selbst wiederholt als die Erfüllung seines Lebenstraumes bezeichnet hat, zu Ende zu führen. Und vielleicht ist es eben dieser Drang nach Verkörperung seines Ideals gewesen, der Geist und Hand beflügelte und kräftigte, auszuharren bis ans Ende. — Noch ein Wort über die Raumbehandlung in diesen großen Freskowerken Grolls. Auch in diesem Punkte wußte der Künstler geschickt zwischen dem Raffinement des älteren Barockstils und dem archaisierenden Purismus neuerer, namentlich romantisierender Malerei eine glückliche Mitte zu halten. Der alte Barockstil, perspektivischer Künste voll, hat oft den Raum, den seine Bilder zu schmücken bestimmt waren, völlig zersprengt. Der Blick in einen idealen, besser gesagt, illusionistischen Raum, den die Kunst des Malers hervorzauberte, verdrängt das Gefühl für den realen, welchen der Architekt geschaffen hat. Umgekehrt die Parole der archaisierenden Malerei älterer und neuerer Präraffaeliten, welche die dritte Dimension verbannt und nur Flächen, nichts als Flächen zulassen will. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß diese Forderung, in einer Barockkirche ausgeführt, völlig stilwidrig sein würde. Aber das moderne Auge würde auch einen freien Illusionismus kaum ertragen wollen. Groll ist verschiedene Wege gegangen. Manche Darstellungen, namentlich die Bilder in den Gurtgewölben, läßt er als Bilder wirken, die sozusagen ihren eigenen Raum mit sich führen. Bei anderem, zum Beispiel bei den Gestalten der Evangelisten oder der musizierenden Engel am Orgelchor, hat er mit bewußter Kunst den Schein voller Körperlichkeit erstrebt und erreicht. Dasselbe gilt zum Teil auch von den Darstellungen in der Haindorfer Kuppel, die auf ein gemaltes Podest von einigen Stufen gestellt sind, dadurch über das Kranzgesims emporragen und durch Gewandstücke, welche über diese Stufen hinabfallen, Gliedmaßen, welche darüber hinauszuspringen scheinen, außerordentlich plastisch, wie



Abb. 17. Der heilige Christophorus an der Kapelle in Konopischt



Abb. 18. Brigitta-Kapelle in Wien

Vorgänge auf einer Bühne, wirken. In den obern Räumen der Kuppel verschwimmen der architektonische und der gemalte, der gesehene und der gedachte Raum unmerklich ineinander und mit feinster Kunst hat es Groll verstanden, das Auge des Beschauers zugleich an der Fläche festzuhalten und diese Fläche doch nicht als Grenze, sondern als Tiefe wirken zu lassen. Aber auch bei den bildlichen Darstellungen an der Decke des Schiffes hat Groll, und es ist das sicherlich ganz im Geiste der Barockkunst gedacht, noch einzelne illusionistische Züge angebracht, indem er Wolkengebilde, welche den Vorgang umgeben, da und dort über die Umrahmung übergreifen läßt. So bewirkt er einen höchst reizvollen Widerstreit zwischen malerischem Schein und architektonischer Wirklichkeit, der immer neu entsteht und sich immer wieder aufhebt.

Es ist sehr zu bedauern, daß diese großen Schöpfungen, welche Groll einen bleibenden Namen in der Geschichte der kirchlichen Monumentalmalerei in Österreich sichern, außerhalb Wiens und, insbesondere die Arbeit in Haindorf, sogar ziemlich weit abseits von der großen Straße des Völkerverkehrs entstanden sind. Dies gilt auch von der im Auftrag des Erzherzogs Franz Ferdinand an der Außenwand einer alten Kapelle bei Konopischt ausgeführten Darstellung des heiligen Christophorus, welcher das Christuskind durch die Fluten trägt, kräftig und breit in den Linien, aber in einer archaisierenden Weise behandelt, welche die Eigenart des Künstlers nicht voll zur Geltung kommen läßt (Abb. 17). Immerhin hat Groll auch in Wien selbst und in Wiens näherer Umgebung eine Anzahl von Freskowerken geschaffen, welche zur vollständigen Charakteristik des Künstlers und seiner Arbeitskraft nicht übergangen werden können, die aber sein schöpferisches Vermögen, wie insbesondere seine Kunst der Raumgestaltung und Raumgliederung nur ahnen, nicht in vollem Umfang erkennen lassen. Die größte dieser Arbeiten



Abb. 19. Aus dem Deckenbild der Brigitta-Kapelle in Wien

ist der Deckenschmuck der durch kunstsinnige Wiener Bürger restaurierten Kapelle in der Brigittenau, 1903 vollendet — ein kleines kugelförmig überwölbtes Oktogon, in dessen Kuppel der Künstler einen legendarischen Vorgang, die wunderbare Errettung eines Mitglieds der kaiserlichen Familie im Kriegslager durch die Fürbitte der heiligen Brigitta zur Gottesmutter darstellt (Abb. 18). Die Szene ist dem kleinen Raum entsprechend mit wenigen Hilfsmitteln und einer geringen Anzahl von Personen glücklich charakterisiert. Zelt, Schanzkorb, Geschütz, Fahne mit Reichsadler bezeichnen die Örtlichkeit; vor dem knienden Fürsten, hinter welchem die Heilige steht, eine explodierende Bombe; ihnen gegenüber in den Wolken die Erscheinung der Madonna mit dem Kinde; auf der anderen Seite entsetzte und staunende Kriegsleute. Auch hier bewegte Engelgestalten, welche die Szene runden und dem Ganzen transzendentes Kolorit geben: aus den Wolken niederschwebend, die todbringende Wirkung des Geschosses hemmend und beschwörend, als andächtige Beschauer hinter der Heiligen sich gruppierend (Abb. 19, 20, 21). Die Ausführung der schön gedachten Komposition ist nur teilweise vom Künstler selbst, welcher damals bereits die Arbeit für Haindorf begonnen hatte und sich fremder Hilfe bedienen mußte. Für die Armenseelennische an der südlichen Außenwand des St. Stephansdomes in Wien malte

Groll im Jahre 1894 auf den Hintergrund der Wand an Stelle des nahezu ganz zerstörten Danhauserschen Gemäldes die Madonna in der Glorie, von Putten getragen, Blick und Hände zum Himmel erhoben, bittend für die armen Seelen im Fegefeuer, welche am unteren Rande in ihrer Flammenqual sichtbar werden (Abb. 22). Außerordentlich stimmungsvoll ist das Bild, welches Groll über dem Brunnen im Hofe des Savoyschen Damenstiftes ebenfalls als Ersatz für ein altes Freskogemälde ausgeführt hat: die Wand einer säulengetragenen Giebelnische, welche sich nach der Tiefe zu mit stärkster perspektivischer Wirkung in einen Rundbau und mit Ausblick ins Freie zu öffnen scheint,



Abb. 20. Aus dem Deckenbild der Brigitta-Kapelle in Wien

während im Innern dieses Raumes in einer Wolkenglorie und von Putten umgeben in allegorischer Darstellung die Stifterin herabschwebt (Abb. 23). Diese Darstellung mag den Übergang machen zu einer Anzahl Arbeiten weltlicher Natur, welche Groll in der Nähe Wiens ausgeführt hat: den Fresken an der Villa Berl in Gutenstein, von deren Innendekoration noch zu sprechen sein wird; den reizenden Szenen aus dem Leben des Weibes im Friese über den Arkaden der Loggia an der Villa Oelzelt in Mauer (ausgeführt in Keimtechnik) und den Fresken an der Villa Hämmerle in Grinzing, an welcher namentlich die festonhaltenden Putten im Fries von überraschender plastischer Wirkung sind. Es gehört mit zu den Eigentümlichkeiten von Grolls Künstlerindividualität, daß er nicht wie viele andere Vertreter der religiösen

Kunst in der Gegenwart den Blick für die Wirklichkeit und für das volle pulsierende Leben verloren hat. Genauestes, unausgesetztes Studium der Natur lassen alle seine Arbeiten erkennen, und zwar wird dies Studium immer sorgfältiger, die Beherrschung der Form immer vollständiger, je mehr seine Entwicklung vorschreitet. Aber niemals hat Groll die künstlerische Orientierung an der Natur mit dem Naturalismus, mit dem einfachen Abschreiben einer oft herzlich unbedeutenden Natur verwechselt. Er studierte die Natur, um sie nach künstlerischen Zwecken zu bilden, das heißt, um sie



Abb. 21. Aus dem Deckenbild der Brigitta-Kapelle in Wien

zu stilisieren. Mit derselben Selbständigkeit, mit welcher er in den großen, für den künstlerischen Schmuck von Barockkirchen bestimmten Fresken den Formentypus dieses Stils zugleich festhielt und mit modernem Leben erfüllte, hat er auch in den zahlreichen Arbeiten dekorativer Art, welche von ihm für profane Architekturen ausgeführt worden sind, eine im Sinne der Meister des Secento aufgefaßte und umgebildete antike Formensprache den künstlerischen Zwecken der Gegenwart anzupassen verstanden. Die monumentalsten Arbeiten dieser Art aus seiner späteren Zeit (die Braunschweiger Deckengemälde wurden bereits erwähnt) sind die Deckengemälde im neuen Rathaus der Stadt Reichenberg in Böhmen: im Sitzungssaal der Kampf der

Wahrheit und der Lüge und drei Deckengemälde im Stiegenhaus; die reizvollsten, künstlerisch belebtesten die Wanddekorationen im Speisezimmer der Villa Berl in Gutenstein: Jagd und insbesondere der Fischzug (Abb. 24); dann der Plafond für das Musikzimmer des Hauses Hämmerle in Wien, bei welchem der Künstler namentlich in den das Hauptbild umgebenden vier Medaillons, die vier Sätze der Sinfonie darstellend, das feine musikalische Gefühl, das in ihm als echtem Wiener lebendig war, in sinniger Weise zum Ausdruck brachte. Das Haus des Professors A. Ritter v. Frisch in Wien besitzt



Abb. 22. Armenseelennische am St. Stephansdom in Wien

einen Zyklus aus dem Leben Pans voll köstlicher Frische der Erfindung und Bewegung, der vielleicht zu den besten Arbeiten des Künstlers in dieser Art gerechnet werden darf. Auch eine Anzahl anderer Wiener Privathäuser enthalten in ähnlicher Art komponierte und ausgeführte Fries- und Deckendekorationen des Künstlers (Abb. 25).

Durch alle diese Arbeiten Grolls geht ein Zug lebensfroher Sinnlichkeit und Naturfreudigkeit, der sich zwar immer innerhalb strenger Schönheitslinien hält, aber bei einem so hervorragenden Vertreter religiöser Kunst in der Gegenwart beinahe wie ein Widerspruch erscheint. Aber auch nur scheint. Groll sah im Leben wie in der Kunst, in der heidnischen wie in

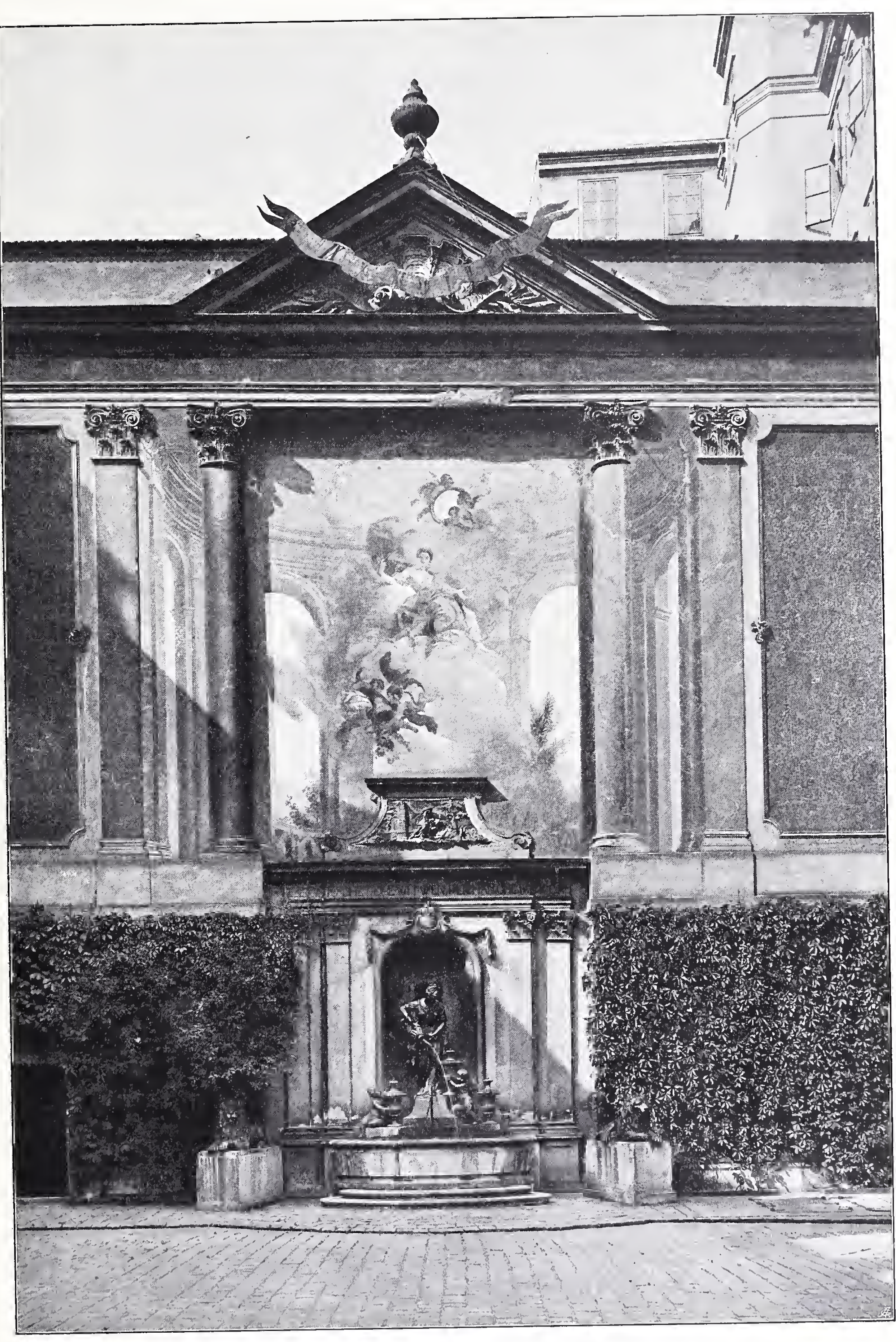


Abb. 23. Fresko im Hofe des Savoyschen Damenstiftes in Wien

der christlichen Mythologie, vor allem das Menschliche, nur unter verschiedenen Symbolen. Er stellte die großen Stoffe des christlichen Glaubens künstlerisch dar, nicht als ein Gläubiger im Sinne des Dogmas, der er nie war; sondern als Künstler und Dichter, der die ewigen Mächte des menschlichen Gemütes ahnt, die in den heiligen Geschichten zum Ausdruck kommen. Wie die großen Meister der klassischen Kunst war Groll immer er selbst, ob er Festräume mit Farbenzauber schmückte oder die Tragödie der Erlösung von Kirchenwänden herab zu andächtigen Betern sprechen ließ. Was hier auseinandertrat, waren in Wahrheit nur die zwei Seiten seines Wesens, das unbefangene, heitere Genußfreudigkeit und ein tiefes Gemüt, große Güte, Milde des Urteils und Respekt der fremden Person, hinter einer manchmal herben, ja schroffen Außenseite verbarg.

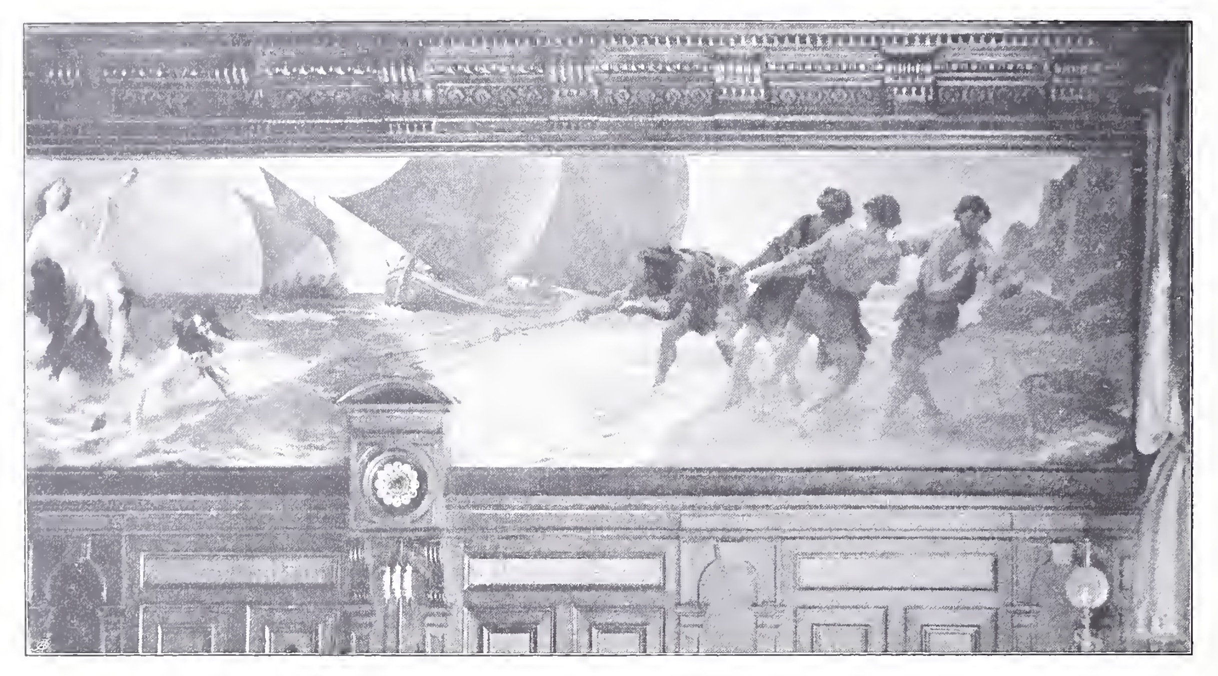


Abb. 24. Gemälde im Speisezimmer der Villa Berl in Gutenstein

Einige monumentale Arbeiten, durch Preisausschreibungen angeregt, an welchen sich Groll erfolgreich beteiligte und bei denen er durch Preise ausgezeichnet wurde, sind nicht zur Ausführung gelangt: so die schönen Entwürfe für die Ausschmückung der großen Halle des Rudolfinums in Prag, der Entwurf für die malerische Ausschmückung des Frieses in der Säulenhalle des Parlamentsgebäudes, der Entwurf für einen Freskofries im Gemeinderatssaal des Rathauses zu Wien und die malerischen Entwürfe für die Ausschmückung des neuen Burgbaues. Dasselbe Schicksal widerfährt auch der letzten größeren Arbeit des Künstlers, dem Entwurfe zu einem Fresko, welches die Stirnwand des Schwurgerichtssaales im neuen Justizpalaste zu Salzburg schmücken sollte: die Gerechtigkeit in majestätischer Haltung und mit den Attributen ihrer Macht auf einem säulengetragenen Throne, vor ihr, unter ihr in bewegter Gruppe die Beschädigten, Verletzten, Ankläger und Ver-

teidiger; der Täter zu Füßen der Gerechtigkeit, das Haupt in ihrem Schoß bergend und von ihr mit hoheitsvoller Gebärde beschirmt (Abb. 26). Diese Auffassung der Gerechtigkeit als Mittlerin zwischen Täter und Beschädigten, als Hort des Schuldigen vor ungeregelten Ausbrüchen privaten Rachetriebes, entsprang zu tiefst aus dem reinen goldenen Herzen des Künstlers, aus seinen sozialen und ethischen Anschauungen; aber sie ist dem landläufigen Denken, insbesondere der Auffassung des Publikums, das einen Schwurgerichtssaal zu füllen pflegt, so sehr entgegengesetzt, daß man die Bedenken wohl begreift, welche die oberste Justizbehörde bewogen haben, auf die Ausführung des Bildes, etwa durch einen Schüler Grolls, zu verzichten. Indessen ist wenigstens die mit großer Sorgfalt durchgearbeitete Farbenskizze, eine der schönsten, wohl abgewogensten Kompositionen des Meisters, in Staats-



Abb. 25. Deckenbild in einem Wiener Palais (nach der Farbenskizze)



Abb. 26. Entwurf zu einem Fresko für den Justizpalast in Salzburg (Ölskizze im Besitz des k. k. Österreichischen Museums)

besitz übergegangen. — Es ist selbstverständlich, daß Grolls Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule als Lehrer des Aktzeichnens, wie sie auf die Sicherheit und Reinheit seiner eigenen Formgebung den größten Einfluß ausübte, so auch auf die Schüler von wohltätigster Wirkung war. Diese Wirkung mußte sich doppelt fühlbar machen, als nach der Mitte der neunziger Jahre der Impressionismus auch an die Stellen des künstlerischen Unterrichtes vordrang, wo er der Natur der Sache nach nur verwildernd und auflösend wirken konnte. Es war der Grundsatz, an welchem Groll, trotz vielfacher Anfeindungen und stiller Gegenwirkungen auch von seiten der Schüler, unentwegt festhielt, daß eine bleibende, wirklich bedeutende und dauerhafte künstlerische Impression nur aus einer vollkommen verstandenen und beherrschten Form erwachsen könne und daß jedenfalls der Anfänger erst die Form und ihre innere Gesetzmäßigkeit genau kennen lernen müsse, ehe man ihm erlauben dürfe, sich mit der bloßen Erscheinung zu begnügen; zum mindesten beim Aktzeichnen, welches ja eben die feste anatomisch-optische Grundlage für alle spätere rein malerische Behandlung geben soll. Wenn sich Groll auf diese Weise auch die Achtung solcher Kollegen und Kunstgenossen erzwang, die in einem andern künstlerischen Lager standen, und viele ernst strebende Jünger moderner Malerschulen nach manchen Umwegen zu sich zurückführte, so gehörte er doch selbst keineswegs zu denjenigen, welche an den Erfolgen und Bestrebungen der modernen Kunstrichtung nur mit feindlicher Ablehnung vorübergehen. Gerne erkannte er an,

was dort namentlich im Aufsuchen und Behandeln rein malerischer Probleme geleistet wurde, und es war ein Wort, das er namentlich in den letzten Jahren gern in den Mund nahm, wenn man ihn des Winters in seinem Atelier angesichts der gewaltigen Kartons für seine Fresken vor der liebevollen Ausarbeitung landschaftlicher Skizzen von den dalmatinischen und istrianischen Küsten antraf: „Ich muß wieder malen lernen!" Das klang im Munde des Meisters vom Pöstlingberg und von Haindorf sonderbar, fast wie eine Selbstironisierung, und zeigt doch nur, wie allseitig er die Aufgaben des Künstlers erfaßte und wie sehr er bemüht war, Auge und Hand unablässig an der Natur und Wirklichkeit zu schulen. Die Spuren dieses Einflusses moderner Technik verrät nicht nur eine Anzahl von südlichen Landschaften, welche Groll in den letzten Jahren gemacht hat und von denen mehrere in Privatbesitz übergegangen sind, sowie viele der späteren Porträte, sondern ganz besonders einige Freilichtakte, welche im Herbst vor der letzten Phase seiner Krankheit entstanden und die feinste Durchbildung der Form mit den zartesten und fesselndsten Lichtwirkungen verbinden.

Beobachtet man diese bis zum Schlusse beständig ansteigende Entwicklung, beobachtet man die Kraft, mit welcher dieser Mann, bereits den Keim des Todes in sich tragend, noch geschaffen, ja sogar neue Wege gesucht hat, so kann man das jähe und vorzeitige Abreißen seines Lebensfadens nur als einen schweren Verlust für die Kunst großen Stils in Österreich bezeichnen. Noch in seinen letzten Lebensjahren hatte Groll den Versuch gemacht, in seiner Schule einen Freskokurs



Truhe mit Intarsien, italienisch, XVI. Jahrhundert (K. k. Österreichisches Museum)

einzuführen, um die Ergebnisse seiner eindringenden Studien und seiner eigenen reichen Erfahrung auf diesem Gebiet der Maltechnik seinen Schülern überliefern zu können. Wenn ich recht unterrichtet bin, bestand der Plan, diese Anfänge weiter auszubauen und damit der monumentalen Malerei in Österreich eine hoffnungsvolle Pflanzstätte technischen Könnens zu gründen. Dies alles ist mit dem vorzeitigen Tod des Künstlers abgeschnitten und die eigenhändigen Aufzeichnungen über Freskotechnik, welche sich im Nachlaß des Künstlers vorfanden, können für die Unterweisung durch das lebendige Wort und die meisterliche Hand keinen vollen Ersatz bieten; aber sie würden wohl Veröffentlichung verdienen und als ein Handweiser manchem willkommen sein.

INTARSIA VON HANS SCHMIDKUNZ-BERLIN-HALENSEE

DIE Materialien, in welchen Intarsia gearbeitet wird, sind überaus mannigfaltig. Steine und Metalle geben allein schon eigene Gruppen für diese Arbeit. Wir sehen von ihnen in der Hauptsache ab und beschränken uns vorwiegend auf Holz und verwandte Stoffe. Für diese Hauptgruppe heißt der „Intarsiator“ auch „Marketerist“. Das Instrument seiner Technik ist jetzt die Säge: sie schneidet meist zwei oder mehrere aufeinander gelegte Platten von verschiedener Farbe und oft auch von verschiedenem Material in derjenigen Form, in welcher der Ausschnitt aus der einen Platte in die Lücke der andern Platte „eingelegt“ werden soll, falls man sich nicht mit bloßer „Auflage“ begnügt. Die Säge wird bei der Holzarbeit gewöhnlich nicht gegen das Material bewegt; vielmehr wird das Material gegen die Säge bewegt, analog der Glasbearbeitung, bei welcher das Glas gegen das Schleifrad bewegt wird. Eine feine Unterscheidung verschiedener Winkelstellungen der Säge trägt dazu bei, daß die Ränder des Schnittblocks ganz genau dem jeweiligen Bedarf angepaßt werden. Sie arbeitet ganz besonders auf „fugenreinen“ Schnitt hin und mahnt uns, in der Kritik ausgeführter Werke gegen solche Fugen strenge zu sein.

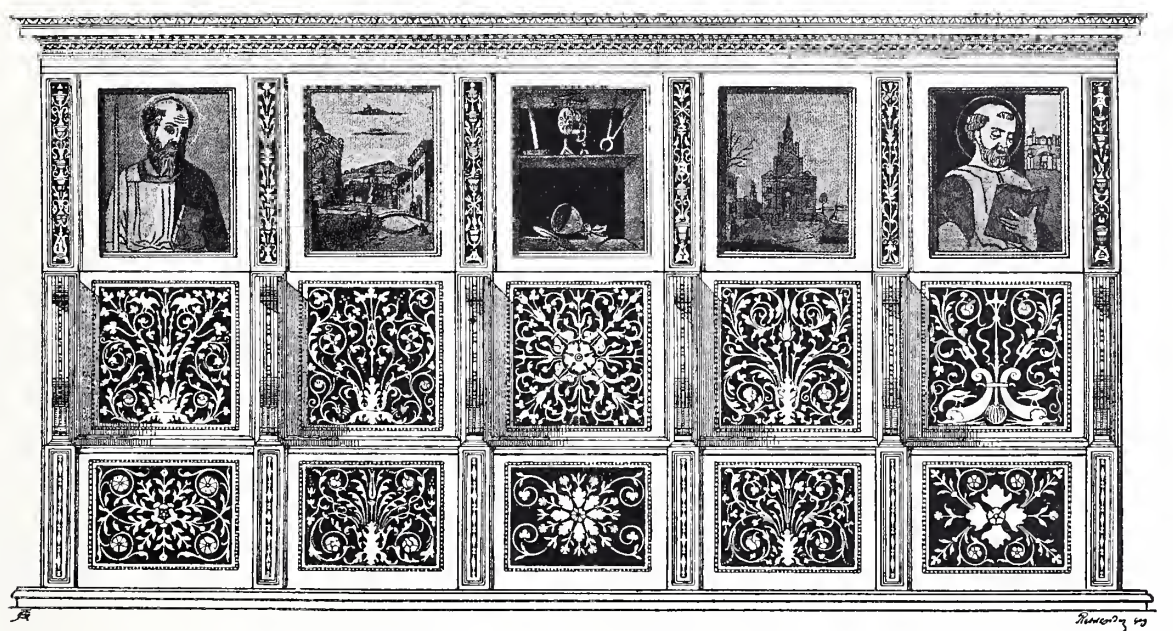
Die nötige Präzision der Intarsia-Arbeit ist ein Vorteil und ein Nachteil zugleich. Die freie Bewegtheit, welche in so manchen andern Kunstzweigen waltet, fehlt hier, wird aber gerade durch die Vorteile jener Andacht aufgewogen, zu welcher die technische Lage zwingt.

Auch damit können wir uns nicht aufhalten, die Intarsia abzugrenzen von den ihr nahe verwandten Kunstarten, zumal ja die Grenzen, namentlich gegen das Mosaik zu, fließend sind. Verlockend ist es allerdings, die Ähnlich-

keiten und Verschiedenheiten gegenüber diesen Verwandten und hiemit auch mancherlei Zwischenstufen darzulegen. Dazu kommen endlich noch mehrfache Spielarten unserer Kunst selbst. Wir beschränken uns aber darauf, die wesentlichen und charakteristischen Eigentümlichkeiten der Intarsia herauszuarbeiten.

Entscheidend für Intarsia ist die Zusammensetzung des Werkes aus ungleich großen Elementen, die für sich unselbständig sind, die eine Fläche füllend wieder Flächenwirkung erzeugen; das Wesentliche des Eindrucks, den Intarsia machen muß, kann also mit dem Schlagwort Fläche in Fläche bezeichnet werden.

Allein diese engen Grenzen können trotzdem erweitert werden. Der bloße Flächencharakter wird überwunden durch den Anschein des Drei-



Chorgestühl des Pantaleone de Marchis (Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin), nach Bode

dimensionalen. Kaum eine Flächendekoration, die so wie die Intarsia imstand ist, eine Tiefenanordnung vorzutäuschen und mit mehreren „Gründen“ zu arbeiten. Namentlich die fernen Hintergründe mit ihrem Gegensatz gegen den Vordergrund im Niveau der tatsächlich vorhandenen Fläche lassen sich in mannigfachem Spiel vortäuschen. Dazu trägt auch der Umstand bei, daß kaum in einer Darstellungsweise die „Überschneidungen“ so gut zu machen sind wie hier. Den fernen Horizont namentlich überschneidet eine weiter nach vorn anzunehmende Fläche von Bäumen oder Figuren und so weiter. Die Silhouette feiert hier einen neuen Triumph.

Ein gewisser Zug zur Stimmung und ganz besonders zur friedlichen Stimmung beschränkt die Verwendung des Figürlichen in der Intarsia. Verwickelte Szenen bleiben am besten ferne. Die Unterordnung unter das Dekorative wird auch hier verlangt. Menschen und Tiere, Pflanzen und



Intarsiafüllung von Antonio Barile aus Siena, Selbstporträt, signiert und datiert 1502 (K. k. Österreichisches Museum)

Gesteine sind für die Intarsia hauptsächlich so viel wert, als sie Gelegenheit zu silhouettenartiger Darstellung geben, sagen wir zu „Farbenflecken" und „Lichtflecken". Organische Körper, welche leicht in dieser fleckigen Weise wirken, wie etwa breitbeschwingte Vögel, kauernde Affen, dann Schnecken und dergleichen, endlich Blattpflanzen mannigfacher Art werden dadurch beliebt. Natürlich läßt eine reich entfaltete Virtuosität schließlich alles machen; und so hat die Kunst der Intarsia nach jahrhundertelanger Unterordnung des Figürlichen auch dieses bis zu den lebhaften Jagd- und mythologischen Szenen im Geist des XVIII. Jahrhunderts gesteigert. Dem heutigen Kunstgeschmack kommt die Intarsia durch den beiderseitigen Zug zum Dekorativen gut entgegen; und mancherlei malerische oder Schwarzkunstwerke von heute wirken so intarsiahaft, wie es ihre Urheber schwerlich vorausgesehen haben. Für unsere Zeit kommt noch hinzu, daß sie keine Bemalung von Möbeln mehr liebt. Für diese kann also erst recht die Intarsia eintreten; und der moderne Künstler sieht „in den Intarsien das einzige, allerdings auch das natürlichste Mittel, den Reiz harmonischen Farbenspiels auf seine Flächen zu zaubern, während gleichzeitig die prachtvollen Maserungen der kostbaren Hölzer die von ihm beabsichtigte Wirkung des Ornaments auf das willkommenste erhöhen".

Die Intarsia gehört nicht dem Großbau sondern dem Kleinbau an, nicht der Architektonik sondern der Tektonik im engeren Sinn (obwohl hinwieder geradezu großartige Architekturen ihr Darstellungsobjekt werden können). So merken wir bereits, wie sehr sich unsere Kunst mit andern Künsten der tektonischen Dekoration verbinden kann. Nicht, daß sie selbst einer Ergänzung durch andre Techniken bedarf: Brandmalerei oder Gravierung haben zwar häufig in sie eingegriffen, verletzen aber ihre stille und reiche Eigenart, so daß gute Intarsiatoren eine derartige Hilfe ablehnen, mag sie auch etwa für das Schattieren von Blumen und dergleichen noch so nahe liegen. Dagegen sind Kombinationen mit andern Techniken für die Intarsia günstig; als Hauptbeispiel sei die Holzbildhauerei oder Holzschnitzerei genannt, die der Intarsia begreiflicherweise häufig auch durch Personalunion nahesteht.



Intarsiafüllung eines Pilasters vom Chorgestühl in S. Petronio in Bologna, nach Herdtle

Solche sachliche und persönliche Verbindungen tun schon deshalb not, weil eine scharfe Beschränkung auf Intarsia sowohl der Kunst wie ihrem Jünger schaden kann. Die Schwierigkeit und Langwierigkeit, die Kostspieligkeit und Vornehmheit der Intarsia darf nicht aus dem Auge lassen, wer namentlich die Kulturbedingungen verfolgen will, die für sie in Betracht kommen und die also günstiger sein müssen als für viele sonstige Kunstarten. Mit diesem Verständnis wird man auch die geschichtliche Entfaltung der Intarsia zu würdigen haben.

Mit etwa sechs Perioden oder besser gesagt Blütezeiten wickelt sich die Geschichte der Intarsiakunst vor unserer jetzigen Betrachtung ab. Einer ersten, allerdings recht wenig einheitlichen Epoche, dem Altertum, schließt sich nach einem begreiflichen Rückgang das Mittelalter als die zweite Epoche an. Ihre Leistungen steigern sich etwa vom Ende des Trecento an, spätgotisch, bis zur Mitte oder zum Ende des Quattrocento. Von da an geht es ohne Unterbrechung in die eigentliche Renaissance hinein, die wir hier als unsere dritte Epoche bis etwa 1600 rechnen. An vierter Stelle haben wir Spätrenaissance und Barock im XVII. Jahrhundert; an fünfter Stelle Régence, Rokoko und Zopf im XVIII. Jahrhundert; und

endlich, nach einer besonders fühlbaren Unterbrechung, die neueste Zeit als sechste Epoche.

Das Altertum liegt uns diesmal so fern, daß ein paar Charakteristiken genügen. Die Mittelmeerländer dürften schon damals im Verhältnis zu ihrem Reichtum an Stein und Metall wenig Holz gehabt und gepflegt haben; folglich handelte es sich wohl um Richtungen der Intarsia, welche mit dem Mosaik nächstverwandt waren oder zusammenfielen. Erst die Ausbreitung der antiken Kultur in die nördlicheren Wälder brachte genügend Gelegenheit zu Holzintarsia. Wahrscheinlich haben die Behauptungen sehr recht, welche



Intarsiafüllung vom Chorgestühl in S. Petronio in Bologna, nach Herdtle

schon aus Ägypten, aus der mykenischen und der späteren griechischen Kultur, sodann aus Byzanz und natürlich von den Etruskern und Römern über reichliche Intarsiawerke berichten. Der griechische Hauptausdruck für unsere Kunst wurde auch den Römern eigen; sie nannten die Intarsia „emblema" oder unterschieden sie von andern Werkarten als „opus intestinum".

Am wenigsten können wir den Künsten des Orients nachgehen. Unsere Kunstgewerbemuseen lehren aus ihm ja nicht wenig über die Bearbeitung verschiedenster Stoffe zur Einlegung, von den Fliesenmosaiken persischer Moscheen angefangen bis zu den Lederarbeiten der Buchkunst und den mannigfaltigen Spielereien mit Elfenbein und allerlei Steinchen.

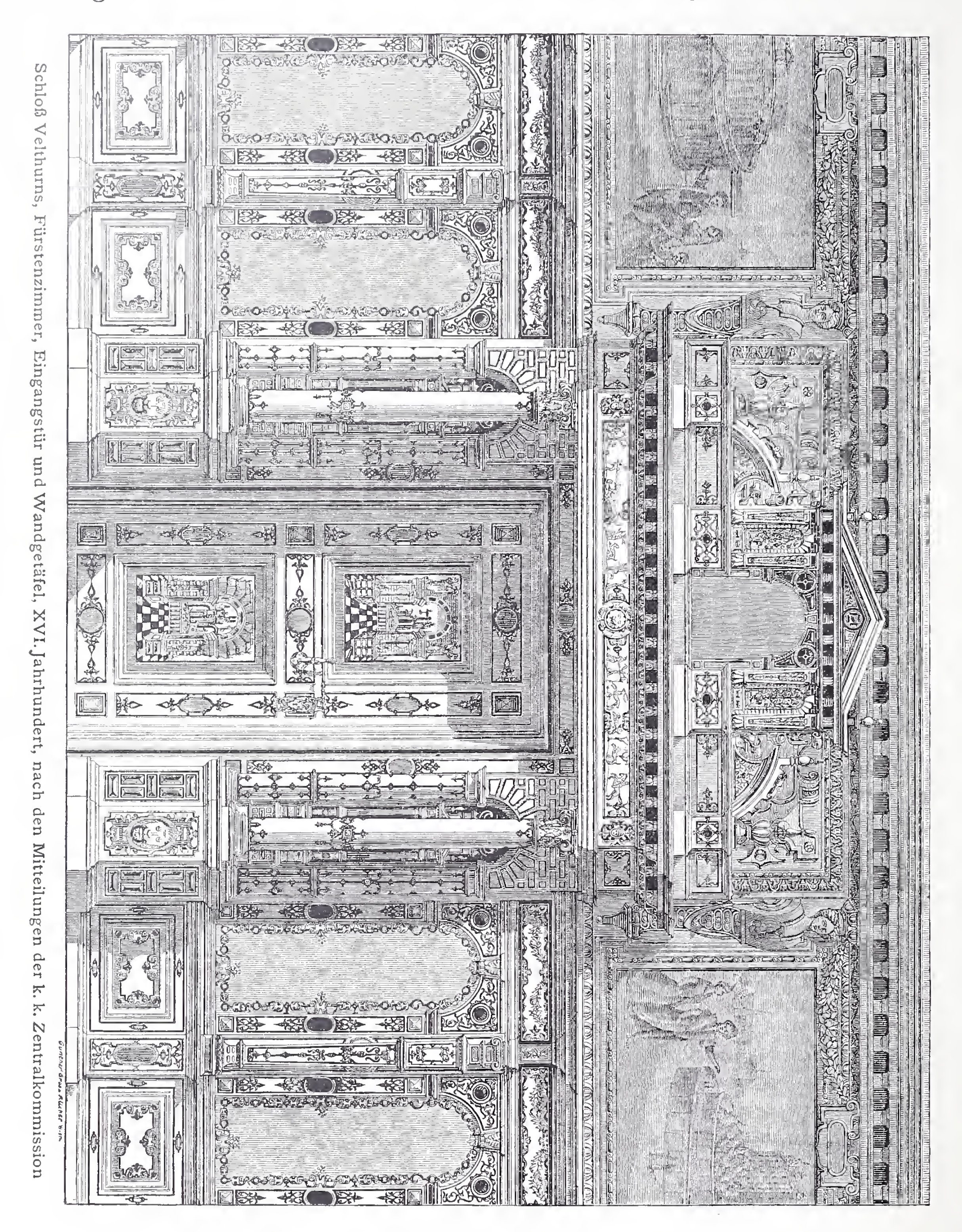
Auch wenn das gegenwärtige Kunstgewerbe des Orients als rückläufig betrachtet werden kann, so spielt doch Intarsia selbst in Holz noch eine



Kredenz, Eichen mit bunter Einlegearbeit, Köln, XVI. Jahrhundert (K. k. Österreichisches Museum)

große Rolle und die Stadt Damaskus scheint auch hier ihren uralten Traditionen gerecht zu werden.

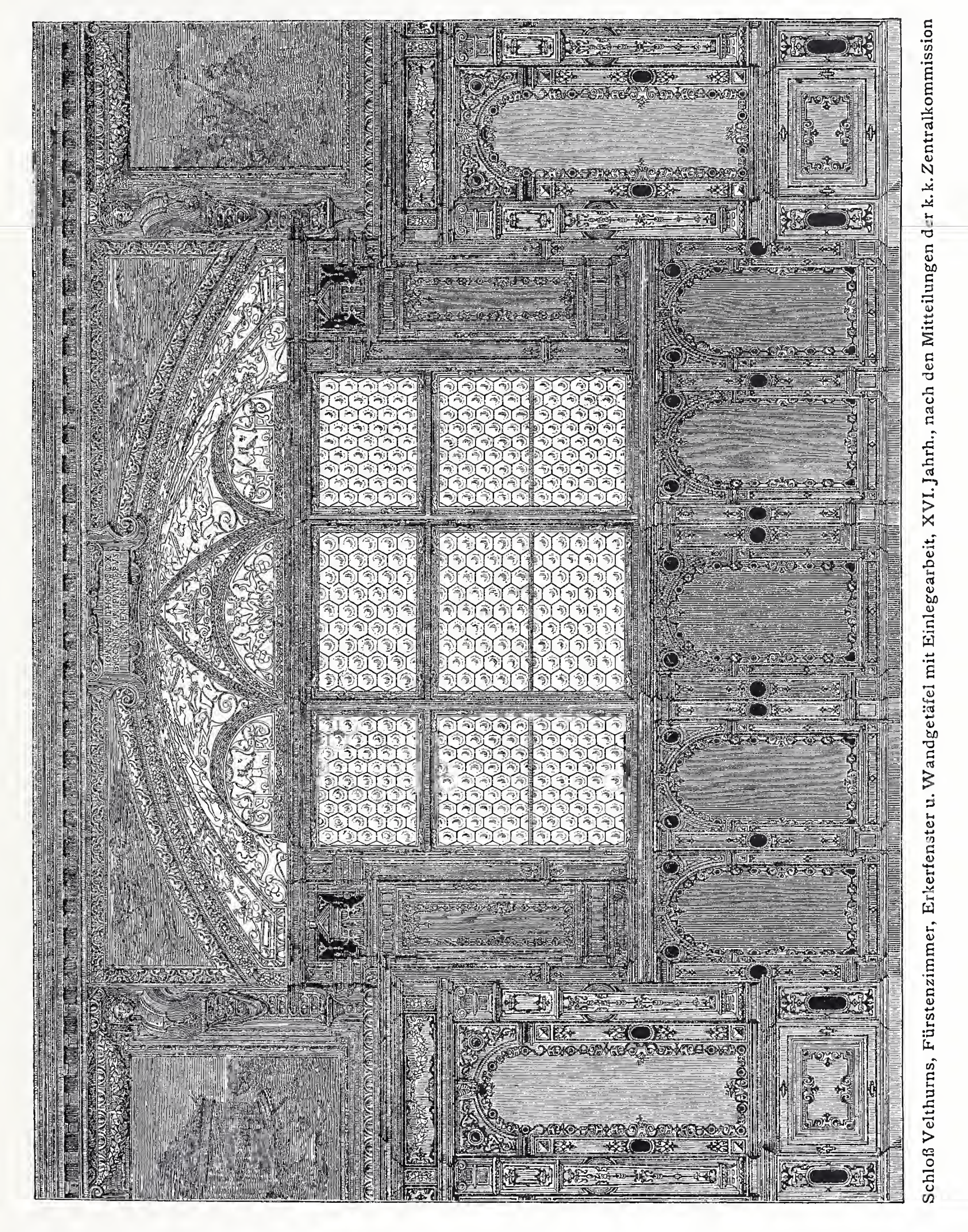
Weniger beachtet wird, daß die (fälschlich so genannte) „prähistorische Kunstgeschichte“ uns ebenfalls zu Hilfe kommt. Willy Pastor berichtet in



Schloß Velthurns, Fürstenzimmer, Eingangstür und Wandgetäfel, XVI. Jahrhundert, nach den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission

seinem Buch „Aus germanischer Vorzeit“, Berlin 1907 (Seite 166 ff.) über Beispiele von Zinneinlagen in das Mattgold der Bronze. In der urgeschicht-

lichen Tongefäßverzierung hören wir von einem Ausfüllen der Vertiefungen mit weißer Substanz, die sich manchmal auch neben Malereien mit flachem



Schloß Velthurns, Fürstenzimmer, Erkerfenster u. Wandgetäfel mit Einlegearbeit, XVI. Jahrh., nach den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission

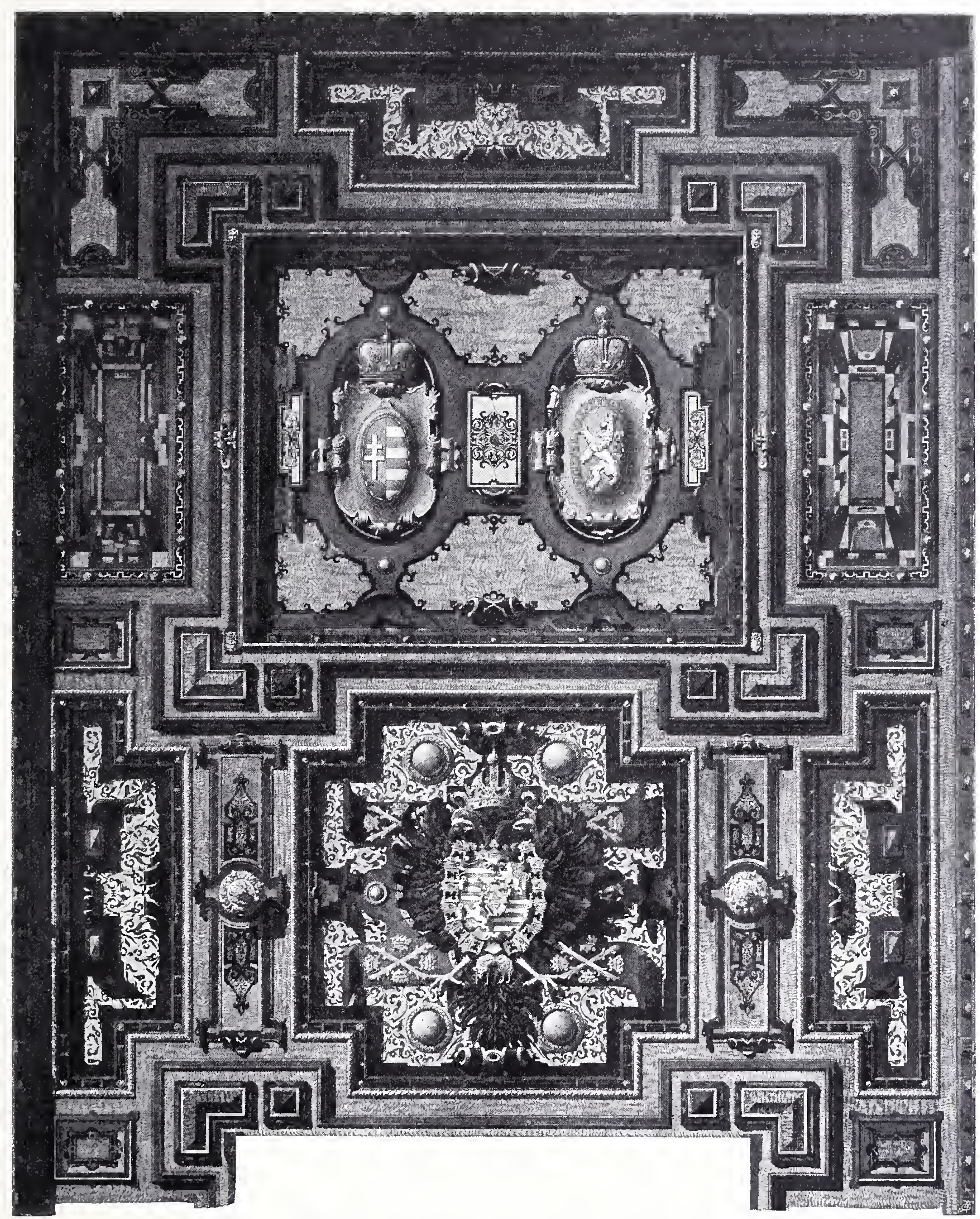
Farbenauftrag stellte. Damit vergleichen wir Analoges aus der Geschichte der Plattenkunst. Die ganze reiche Welt dieses Wand- und Bodenschmucks



Hochzeitstruhe mit Einlegearbeit, Eisenbeschlägen und dem gemalten Wappen der Wutnau und Lassorf, Deutsch, datiert 1639 (K. k. Österreichisches Museum)

hält für die Geschichte der Intarsia zahlreiche Materialien und Aufschlüsse bereit. Was da französische Künstler, wie zum Beispiel in St. Denis, und ganz besonders Italiener, zum Beispiel im Dom zu Siena, geleistet haben, würde jetzt nicht zu erwähnen sein, wenn uns nicht eine Spezialität interessierte. Die berühmten Marmorsgraffiti zu Siena sind Marmorplatten, in späterer Zeit mit Marmoreinlagen, in früherer Zeit mit Gravierungen, in die eine schwarze Masse eingefüllt wurde. Aus dem XII. und XIII. Jahrhundert finden sich französische Kalksteinplatten, in welche Gravierungen eine reichere Ausgestaltung brachten; und diese Gravierungen wurden mit Blei oder mit einer farbigen Kittmasse ausgefüllt (zum Beispiel in der alten Kathedrale von St. Omer).

Das Berliner Kunstgewerbemuseum zeigt in seinem gotischen Saal (Raum 13, Glaskasten 86, „Führer“ in 14. Auflage von 1907, Seite 22) ein „Kästchen aus Wetzlar mit Einlegearbeit, XIII. Jahrhundert“. Das so bezeichnete Objekt ist eine Holzschnitzerei, deren Fugen mit schwarzer Masse ausgefüllt sind. Die Berliner Sammlung für deutsche Volkskunde („Führer“ von 1908, Seite 28) zeigt in ihrem Spreewälderraum vom XVIII. und XIX. Jahrhundert unter anderm auch Kerbschnitt: „die Vertiefungen sind nach dem Schnitt, wie das auch sonst in Deutschland Brauch ist (siehe die Hausgeräte der Mönchguter), mit farbigem Wachs ausgestrichen.“ Damit haben wir eine Technik, die allerdings primitiv genug ist, daß sie auf keine



Saaldecke im Wiener Landhaus, ausgeführt vom Wiener Hoftischler Georg Has 1571 bis 1572

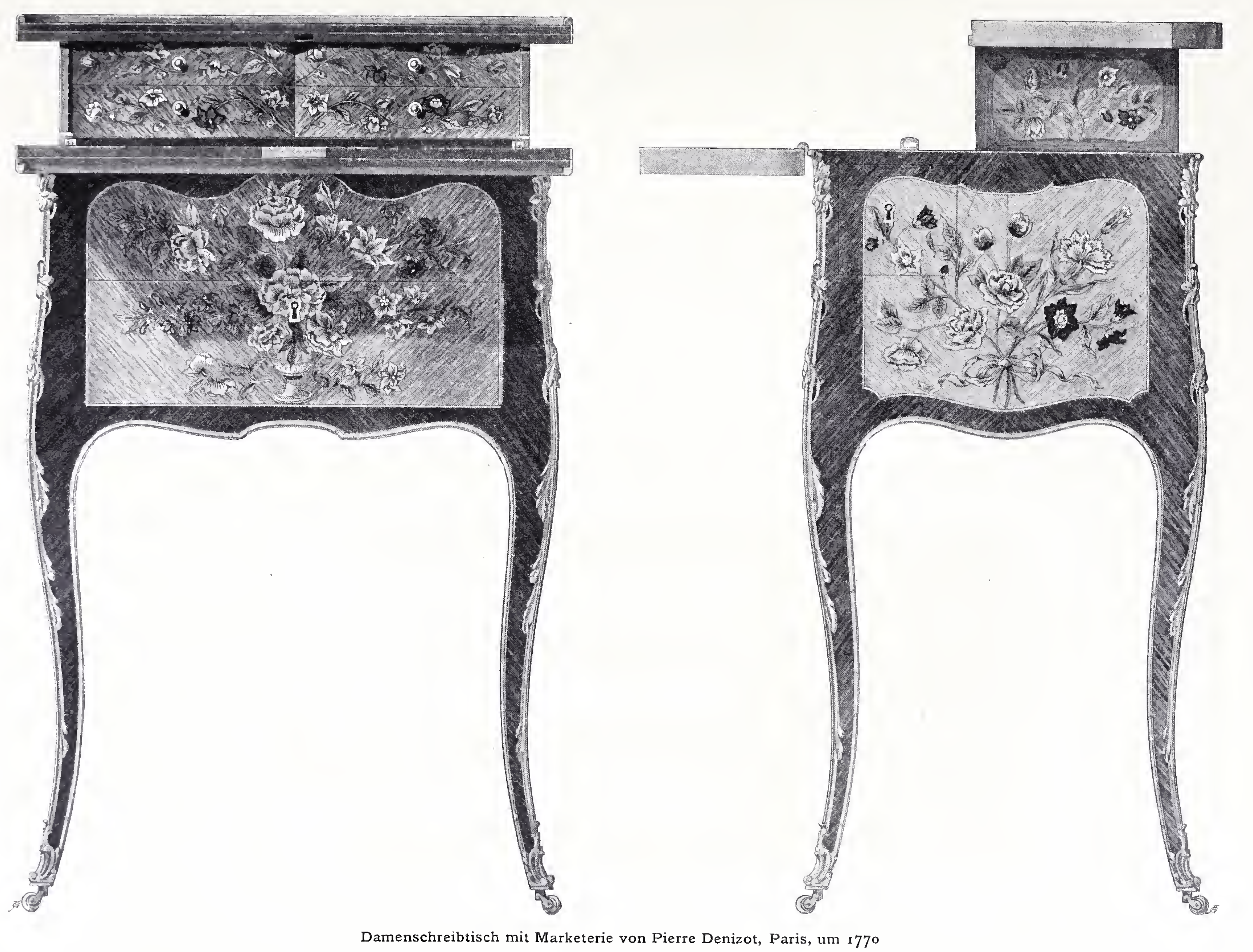
andre zurückgeführt werden muß; doch mag sie mit dem Grubenschmelz und etwa auch dem Zellenschmelz in Wechselwirkung stehen. Jedenfalls aber steht sie der Einlagearbeit so nahe, daß der Referent auf diesen wohl noch nicht genügend beachteten historischen Zusammenhang aufmerksam machen darf.

Für die Klosterarbeit des Mittelalters kommt ebenfalls die Intarsia in Betracht; im XV. Jahrhundert haben ihr zahlreiche Vertreter des Dominikanerordens ihre Kräfte und wohl auch ihre beschauliche Stimmung gewidmet. Allerdings ist hier, in der Gotik, noch lange nicht jene spezialisierende Isolierung erreicht, die wir späterhin kennen lernen werden; dazu waren die damaligen Kunstarbeiter zu sehr einheitliche Künstler und Handwerker zugleich, so daß mindestens die Holzkunst nach den verschiedensten Richtungen gemeinsam behandelt wurde. Doch scheinen vor dem XV. Jahrhundert noch immer Stein und Bein vor dem Holz vorgeherrscht zu haben.

Arbeitstischchen mit Marketerie von Delorme, Kollektion Camondo, nach Molinier

Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt in seinem Raum für Kirchenausstattung (11) viele flächige Schnitzerei, die bereits auffallend an Intarsia gemahnt, und stellt neben jenes Wetzlarer Kästchen eine gleichalterige deutsche Schreibtafel (Diptychon) aus geschnitztem Holz mit farbigen Einlagen, die bereits zu den feineren Arbeiten unserer Kunst gerechnet werden kann. Allerdings gibt es vor dem XV. Jahrhundert hauptsächlich ornamentale Geometrieformen. Derartiges mehrt sich im XV. Jahrhundert. (Ebenda Glaskasten 85 und Raum 11; Tiroler Kästen und Truhen, zum Teil mit gröblicher Ausführung, zum Teil auch mit Eiseneinlagen, führen in Virtuositäten der Spätgotik ein, was zum Beispiel die turmartigen Phantasiearchitekturen aus hell- bis dunkelbraunen Hölzern einer Tiroler Truhe zeigen.)

Auch Frankreich dürfte wohl schon früher als im Jahre 1416 (das in diesem Zusammenhang erwähnt wird) Intarsia gepflegt haben, wenn auch nur im Anschluß an Italien. Dieses hatte seit längerem die sich hier gruppierenden Techniken in der Gewalt. Zahlreiche Dekorationsweisen der Groß- und Kleintektonik gingen der uns interessierenden Intarsia voraus. Um 1300 blühte jene Cosmaten-Familie, welche in reichhaltiger dekorativer Weise Architektur und Skulptur und Musivik zu kombinieren verstand; das aus dem Orient stammende „Certosa-Mosaik“ schloß sich an; und seit etwa 1400 arbeitete zu Venedig die Embriacchi-Familie mit Künsten, bei denen zum



Damenschreibtisch mit Marketerie von Pierre Denizot, Paris, um 1770



Tischplatte vom Damenschreibtisch des Pierre Denizot, Paris, um 1770

Beispiel schmale Knochenplatten in das Holz von Kästchen und so weiter eingelegt wurden. Als die eigentliche Wiege der hauptsächlichen Intarsiakunst aber gilt Siena (ältestes wohl von 1259). In der zweiten Hälfte des Quattrocento beginnt jene Blütezeit, die uns namentlich durch die allgemein berühmten Chorgestühle ziemlich gut bekannt ist. Noch arbeitet die Intarsia mit der Schnitzerei zusammen, wird aber mehr und mehr selbständig. Über die elementare Geometrie geht sie durch die Vorliebe für perspektivische Kunststücke hinaus und schreitet auch zu Figürlichem fort, wenigstens in dekorativer Verwendung. Allmählich wird allerlei Mobiliar in den Wirkungskreis einbezogen; und so beginnen jetzt jene mannigfaltigen Truhen, wovon wir hier ein Beispiel bringen, Spielbretter, Spinette und dergleichen, die sich in unseren Museen finden.

Zahlreiche italienische Orte treten als Zentren der Intarsiakunst hervor: Bergamo, Bologna, Florenz, Mailand, Orvieto, Perugia, Siena, Urbino, Venedig, Verona. Unübersehbar sind die in Betracht kommenden Künstlernamen; nur in raschem Flug können wir an einige erinnern. Ist uns Benedetto da Majano (1442 bis 1497) sonst als Porträtplastiker und so weiter bekannt, so lehrt ihn uns eine Tür mit „Verkündigung“ (zu Berlin im Kaiser-Friedrich-Museum) auch als Intarsiator kennen. Antonio Barile (1453 bis 1516) ist im k. k. Österreichischen Museum durch ein berühmtes Intarsiawerk mit Selbstbildnis vom Jahre 1502 vertreten (vergleiche Abbildung Seite 436); seine Familie setzte die Tradition fort.

Vielleicht der bedeutendste Künstler aus dieser Gruppe ist der Dominikaner Fra Giovanni da Verona (1459 bis 1537). Am bekanntesten sind wohl seine Türen zu Raffaels Stanzen und das Chorgestühl in seiner Klosterkirche zu Bologna. Als besonders vielseitiger Tektoniker tritt uns Baccio d'Agnolo (1462 bis 1543) entgegen, mit Chorgestühlen zu Florenz (in welcher Stadt er Dombaumeister war) und zu Perugia; zwei Söhne zeugen auch hier von der uns immer wieder begegnenden Erblichkeit des Berufs.

Zwei Namen de Marchis mögen sich anschließen: Giacomo zu Bologna und Pantaleone, dessen Chorgestühl im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum auch durch eine eigene Veröffentlichung seines Auffinders W. Bode bekannt

geworden ist (vergleiche Abbildung Seite 435). In die erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts leitet uns Fra Damiano da Bergamo.

In den Werken dieser Meister fand das spezifische Ornamentwesen der Renaissance mit seinem Rankenwerk und dergleichen, wie die hier abgebildeten Beispiele aus San Petronio in Bologna zeigen, eine üppige Verwertung; und kaum ein Kunstzweig hat diese Formenwelt so zähe bis in unsere Tage hinein bewahrt wie eben die Intarsia. Die nördlichen Länder nehmen daran seit etwa der Mitte des XVI. Jahrhunderts Anteil, zunächst in der bisherigen Technik der eigentlichen Einlage, sodann in der engverwandten der Auflage (Inkrustation, Applikation, Furnierung). Einzelne Landstriche treten kräftig hervor: so Schlesien im Osten, Köln im Westen. Das städtische Kuntgewerbemuseum dieser Stadt bewahrt davon mehrere Beispiele (siehe seinen „Führer" von 1904). Eine mit bunter Intarsia reich verzierte Kölner Kredenz des k. k. Österreichischen Museums siehe Seite 439. Prächtige Intarsia-Arbeit mit Auflegearbeit kombiniert zeigt das Fürstenzimmer im Schloß Velthurns (Seite 440 und 441). Ein weiteres Beispiel von zierlicher Einlegearbeit verbunden mit Schnitzerei und Auflegearbeit bietet die auf Seite 443 vorgeführte prunkvolle Saaldecke im Wiener Landhaus, ausgeführt vom Wiener Hoftischler Georg Has 1571 bis 1572 (vergleiche F. Ritter, „Die Perspectivischen Stück des Wiener Hoftischlers Georg Has"



Schreibtisch
des Königs Stanislaus Leszczynski von Riesner, Wallace Collection, nach Molinier

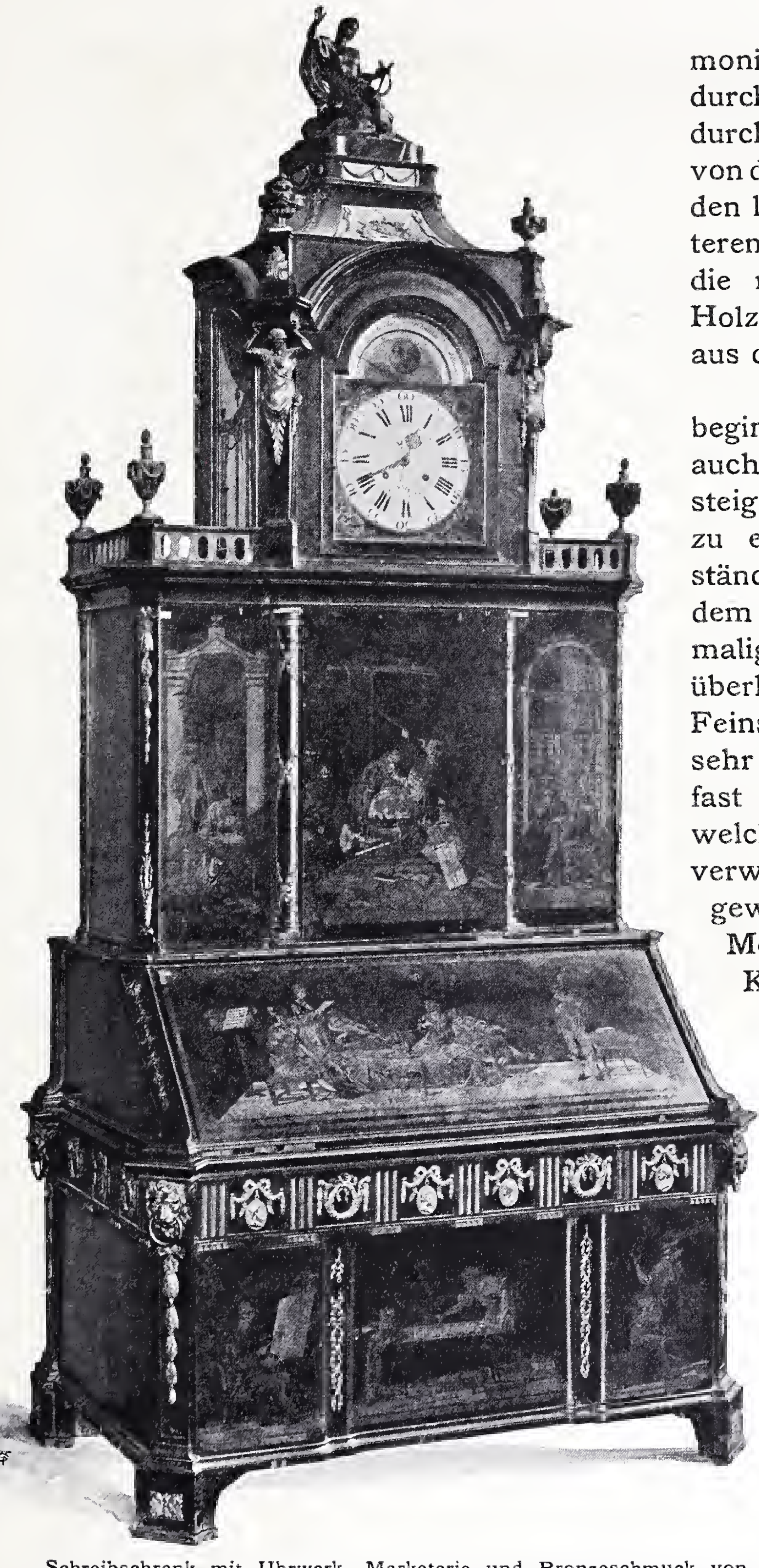


Kommode mit Marketerie und Goldbronze (Wallace Collection)

in Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums, Neue Folge VI, Seite 69). Eine spätere, ebenfalls mit bunter Intarsia verzierte deutsche Arbeit ist die auf Seite 442 abgebildete, im k. k. Österreichischen Museum befindliche Hochzeitstruhe mit den Wappen der Wutnau und Lassorf, datiert 1639. In diesem Zusammenhang treten uns auch die Niederlande als Mitarbeiter bereits seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts entgegen, zunächst unter deutschem Einfluß. Der Forschung bleibt hier noch viel zu tun. Wir machen zum Beispiel darauf aufmerksam, welche prachtvollen Schätze die Klosterkirche zu Ottobeuren besitzt (M. Bernhardt „Beschreibung", zweite Auflage, Ottobeuren 1883, Seite 63 ff.). Meister Thomas Heidelberger hat mit seinen Gesellen in den Jahren 1547 bis 1558 dort gearbeitet. In der Sakristei stehen eigenartige Ornatkästen von ihm, mit Schnitzwerken und eingelegten Figuren. Andre Kästchen der Sakristei, neben Einlage auch Einätzung tragend, zeigen namentlich wieder virtuose Architekturdarstellungen, vom Salo-

monischen Tempel angefangen durch altrömische Baukunst hindurch bis zu römischen Kirchen von damals. Doch greifen wir mit den letzteren Stücken einer späteren Epoche vor, da alle oder die meisten von ihnen einem Holzkünstler Philipp Froehlich aus dem Jahre 1789 angehören.

Die Herrschaft Frankreichs beginnt im XVII. Jahrhundert auch auf unserm Gebiet und steigert sich im Stil Louis XIV zu einer weitgreifenden Selbständigkeit der Intarsia. In dem Ebenholz hat die damalige Möbelkunst nicht nur überhaupt einen willkommenen Feinstoff, sondern auch einen sehr passenden Untergrund für fast alle Materialien gefunden, welche die Intarsia damals verwenden konnte. Über die gewöhnlichen Tischler, die Menuisiers, erhoben sich die Kunsttischler mit ihren Luxusmöbeln; Bevorzugte wurden „Hof-Ebenisten". Es häufen sich jene Schmuckkästchen, Zierschränke und so weiter, die uns in den Museen nachgerade zum Überdruß werden, auch wenn wir uns nach einer Zeit zurücksehnen, deren Geschmacksverfeinerung nicht zuletzt aus den Einlagen von Elfenbein und etwa Silber auf den Türchen dieser Werke herausleuchtet. André Charles Boulle (1642 bis 1732) ist der anerkannte Meister jener Kunst, welche namentlich Schildpatt und vielerlei



Schreibschrank mit Uhrwerk, Marketerie und Bronzeschmuck von David Roentgen in Neuwied, um 1780 (K. k. Österreichisches Museum)

Ähnliches zur Bereicherung der Intarsia in der „Boulle-Arbeit“ zuzog. Vielleicht holländischen Ursprungs, hat diese Kunst ihren Träger zum eigentlichen Ornamentkünstler von Louis XIV gemacht und ihm eine Herrschaft noch über das ganze XVIII. Jahrhundert gesichert. Deutschland folgte dem Nachbar, wie sonst, so hier. Zu welcher Virtuosität und Pracht außerhalb Frank-



Panneau, Marketerie von David Roentgen aus Neuwied, 1779, Mutter und Tochter Coriolans im Lager der Volsker (K. k. Österreichisches Museum)

reichs gelangt werden konnte, zeigen zum Beispiel die Objekte im Wiener kunsthistorischen Hofmuseum (Saal 18, 21, 23). Bescheideneres fehlt nicht; beispielsweise sei auf die Intarsiaporträte von Spindler aufmerksam gemacht, die sich im Berliner Kunstgewerbemuseum und wohl auch anderswo finden.

Eine sozusagen kühne Abart unserer Kunst blühte im XVII. Jahrhundert: die Reliefintarsia oder Prager Arbeit, der wir auch in der Gegenwart wieder

begegnen werden. Adam Eck und Johann Georg Fischer zu Eger nach der Mitte des XVII. Jahrhunderts sind die wohl bekanntesten Namen dieser Arbeitsweise. Beispiele (zwei Schränkchen) finden sich im kunstgewerblichen Museum der Prager Handels- und Gewerbekammer, im herzoglichen Museum zu Braunschweig, Raum 42, „Führer" von 1902, Seite 96; das Berliner



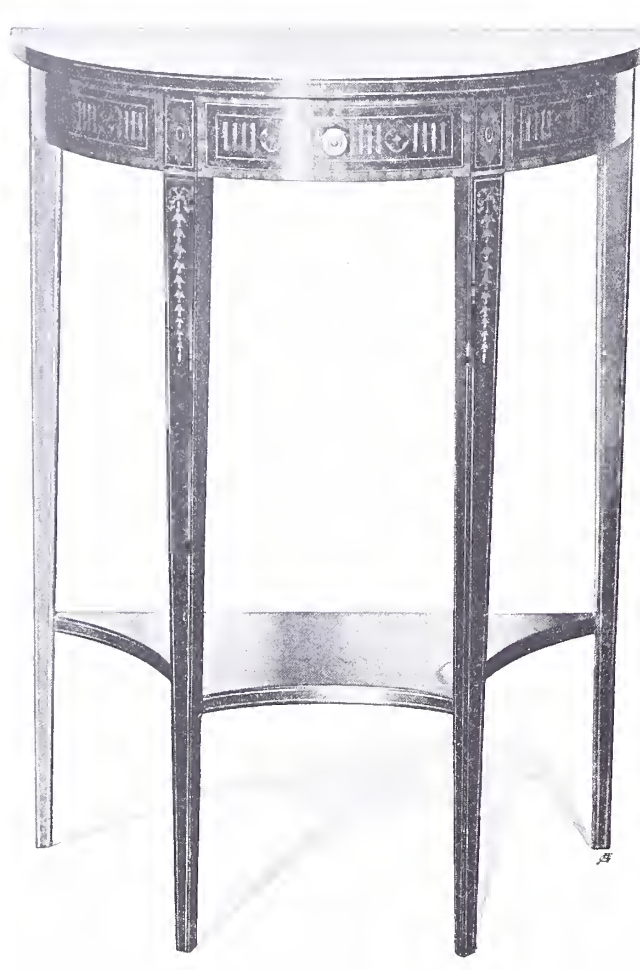
Panneau, Marketerie von David Roentgen aus Neuwied, 1779, Die geraubten Sabinerinnen stiften Frieden zwischen ihren Vätern und Gatten (K. k. Österreichisches Museum)

Kunstgewerbemuseum birgt mehrfache Spielbretter, religiöse Darstellungen und so weiter in dieser Technik, mit Aufgebot vielfarbiger Hölzer.

Die sehr nahe liegende Einlegung von bereits intarsierten Arbeiten in einen weiteren Grund war ebenfalls im XVII. Jahrhundert besonders häufig. In einen Grund von gewöhnlichem Holz wird Ebenholz oder in einen Grund von Ebenholz wird Elfenbein eingelegt; und dieses eingelegte Material

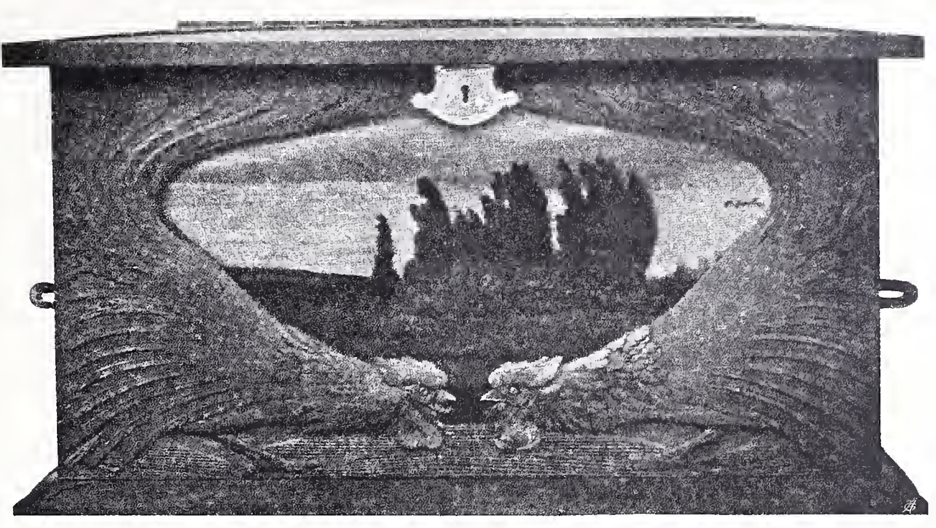
trägt in sich Ranken aus Elfenbein oder hinwieder aus Ebenholz und dergleichen. Symmetrische Spielereien, die der Renaissance-Intarsia ohnehin eigen sind, können sich gerade hier reichlich entfalten. Von solcher Doppelintarsia sehen wir zum Beispiel einen Tisch und ein Schränkchen im Berliner Kunstgewerbemuseum (Raum 14, Wand 94, „Führer", Seite 28).

Das XVIII. Jahrhundert steigert die bisherige Meisterschaft zur Virtuosität. Kostbare Hölzer in den mannigfachsten Farben kommen zu Hilfe und führen die Lebensgemeinschaft mit Schildpatt und Metall weiter. Der Ausdruck „Marketerie" wird gebräuchlich, die „Hofebenisten" werden eine eigene Zunft. Nebensächliche Spielereien greifen da und dort ein, wie beispielsweise Schraffierung auf den Elementstücken des Intarsiawerkes oder gar Wedgwood-Platten, die in Marmor eingelegt werden. Zwei vorzügliche Möbelstücke dieser Art sind das auf Seite 444 abgebildete Arbeitstischchen von Delorme aus der Kollektion Camondo und der ebenfalls hier reproduzierte (Seite 445 und 446) Damenschreibtisch von Pierre Denizot. Meister Boulle wirkt noch immer. Für die Zeit der Régence ist als „Hofebenist" Charles Cressent (1685 bis 1768) maßgebend. Im Rokoko von Louis XV tritt an seine Stelle Jean François Oeben (ungefähr 1700 bis 1765). Ihm folgte Jean Henry Riesener (1735 bis 1806), sein Schüler, in späterer Zeit den Übergang vom Rokoko zum „Zopf" mitmachend, so daß er der eigentliche Mann für die Kultur Louis XVI geworden ist. Beide Künstler arbeiteten nacheinander an einem Schreibtisch („Bureau") für Louis XV, den jetzt, als das vielleicht kostbarste Möbel aus dem XVI. Jahrhundert, die Louvre-Sammlung birgt, und das in dem Seite 447 abgebildeten Schreibtisch des Königs Stanislaus Leszczynski der Wallace Collection ein würdiges Gegenstück hat.



Wandtischchen mit Marketerie, englisch, Ende des XVIII. Jahrhunderts (K. k. Österreichisches Museum)

Das Seitenstück zu jenen beiden Künstlern für Deutschland bedeutet David Roentgen (1743 bis 1807), zu Neuwied und zu Paris wirkend, charakteristisch für die Kulturperiode Friedrich Wilhelm II. von Preußen. Das


Truhe von Carl Spindler, St. Leonhardt i. E.

k. k. Österreichische Museum besitzt von ihm einen Schreibschrank mit Uhraufsatz, den wir hier (Seite 449) abbilden, und der dem Schreibschrank im Berliner Hohenzollern-Museum, in welchem auch sonstige Intarsia-Arbeiten vorhanden sind, sehr ähnlich ist; ferner zwei große Panneaux, die umfangreichste und in technischer Hinsicht bedeutendste Arbeit, die aus seiner Werkstätte hervorgegangen ist (Abbildungen Seite 450 und 451). Eines derselben stellt die Mutter des Coriolan im Lager der Volsker dar, das andre die geraubten Sabinerinnen, zwischen ihren Vätern und Gatten Frieden stiftend. Beide Panneaux sind 1779 nach Zeichnungen von Johann Zick verfertigt. Ferner finden sich ebenfalls im k. k. Österreichischen Museum zwei Spieltische von Roentgen mit eingelegten Chinoiserien. Wer über das Museumsmaterial hinaus forschen will, wird beispielsweise in Landshut das Chorgestühl der Kirche von St. Blasius aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts aufsuchen, welches R. Hoffmann in seinem „Altarbau" (München 1905, Seite 259) bespricht.


Schränkchen von C. Spindler, St. Leonhardt i. E.

Die Geschmackswandlung nach klassizistischer Richtung, wie sie im Louis XVI-Stil auftrat, repräsentieren auf dem Gebiet der Marketerie die beiden Seite 448 und 452 abgebildeten Möbel, eine Kommode der Wallace Collection und ein englisches Wandtischchen aus den Sammlungen des k. k. Österreichischen Museums.

Die politischen und ästhetischen Zerstörungen von der Wende des XVIII. und dem Anfange des XIX. Jahrhunderts führen uns in ein tiefes Wellental der Entwicklung unserer Kunst hinein. Mag es immerhin auch hier ebenso gehen wie anderswo, daß eine nähere Forschung auch die Biedermeierzeit

retten wird; im allgemeinen war es doch mit der Üppigkeit vorbei. Um so beachtenswerter die Ausnahmen! Im Jahre 1831 soll der spanische Eskorial mit vier, auch an Intarsia reichen Zimmern geschmückt worden sein, deren Preis auf sechs Millionen Mark angegeben wird. Die Berliner Sammlung für deutsche Volkskunde bringt aus den Jahren 1810 bis 1852 mannigfaches Mobiliar von den Vierlanden bei Hamburg, in einer Durchführung, die den Intarsiafreund auf eine andre Zeit schließen läßt. Truhen, Stühle, Bettäfelungen und dergleichen mehr, zumal aus den Jahren 1816 und 1832, in bäuerlicher Weise mit den Besitzernamen bezeichnet, tragen zum Ruhm der Holzkunst an der Wasserkante bei.

Maiskolben, Marketerie, Maison Krieger, Paris (K. k. Österreichisches Museum)

Im Jahre 1889 findet sich eine Literaturstelle, welche über den Rückgang der Einlage-, speziell der Boulle-Kunst klagt und auf Hermann Froebel und seine Söhne in Weimar hinweist, die damals die letzten Vertreter dieser Kunst gewesen seien. Schreiber dieses ging der angedeuteten Spur nach: sie führte zurück auf den Hofschreiner Schweigele in Stuttgart, bei dem ums Jahr 1840 viel Holzintarsia gearbeitet wurde. Dort lernte der mit dem berühmten Pädagogen verwandte Hermann Froebel (1820 bis 1887). Später arbeitete er unter anderm für fürstliche Schlösser. Von seinen beiden Söhnen Otto und Hermann führte Otto die Tradition des Vaters noch weiter, doch so wenig erfolgreich, daß er sie schließlich aufgeben mußte. Einen Tisch, der mit ausgesprochenen Renaissanceformen eingelegt ist, im Besitz des deutschen Kaisers, gemeinsame Arbeit beider Froebel, hat der Verfasser anderswo („Deutsche Tapezierer-Zeitung" XXIII/22, 15. November 1905) veröffentlicht.

Intarsia nach Renaissanceart herrschte namentlich in den siebziger und achtziger Jahren weiter; und andres bleibt wohl noch dem Kunstwanderer in Kirchen und Schlössern zu entdecken übrig. Auf Chorgestühlarbeit und dergleichen zu St. Paul bei Bozen, gearbeitet von Professor M. Stolz, hat K. Atz in seinem Werk „Die christliche Kunst" aufmerksam gemacht, das auch unserem Gebiet einiges widmet (3. Auflage, 1899, Seite 192 ff.). Die Nikolaikirche zu Hamburg enthält eine Sakristeitür mit reicher Intarsia von Planbeck, etwa aus den sechziger Jahren. Die neueste Zeit ist im Vorteil durch den Gesamtaufschwung des Kunstgewerbes und durch die neuen



Apfelzweig, Einlegearbeit, Mais. Krieger, Paris (K. k. Öst. Museum)

Holzmaterialien, die der Weltverkehr bringt (wobei an den Möbeln neben eigentlicher Intarsia auch die bloße Zusammensetzung aus verschiedenen Hölzern eine Rolle spielt). Im Nachteil ist unsere Zeit durch ihre gewaltsame Selbstbeschränkung in der Ornamentik sowie durch die Ansprüche, welche die Intarsia an Geduld und an den Kostenpunkt stellt. Der allgemeinen Rede von moderner Beliebtheit und Entfaltung der Intarsia entspricht wohl nur ein kleiner Teil der Tatsachen; namentlich wird manchmal ein lediglich spurenhaftes Anbringen von Intarsia an Möbeln als ein besonderes Meisterstück von „gut sitzender" Ornamentik gerühmt. Im übrigen fehlt es natürlich nicht an Quantität, absolut genommen; anscheinend ist das Ausland auch hier fruchtbarer als unsere deutschen Lande. Italien hat die glänzende Tradition seines Kunsthandwerks längst schon weiten Kreisen seiner Arbeiter zu eigen gemacht; und nicht zuletzt zeigen Veröffentlichungen, daß auch für Intarsia das Interesse noch weiter lebt. Frankreich ließ an seinem Aufschwung im zweiten Kaiserreich unsere Kunst ebenfalls teilnehmen und gab dann durch seine Weltausstellung von 1900 noch einen weiteren Ruck, wie die beiden Marketerien der Maison Krieger in Paris (abgebildet Seite 454 und 455) zeigen. England und die Niederlande streben ebenfalls danach, die Fühlung mit unserem Gebiet nicht zu verlieren; der Niederländer I. C. Kremer wird besonders genannt. In Deutschland haben die vielberufenen kunstgewerblichen Ausstellungen bisher gerade keinen übermäßigen Reichtum von Intarsia gezeigt; in der „Großen Berliner Kunstausstellung von 1908" ist das Gemach eines „Kunstfreundes" mit hübschen Einlagen von Wilhelm Kimbel



Wandschränkchen mit Einlegearbeit aus Cortina d'Ampezzo

geschmückt. Für den alltäglichen Privatgebrauch sorgen ungezählte Geschäftsfirmen.

Die Reliefintarsia ist keineswegs ausgestorben. Auch dem letzten französischen Kaiserreich fehlte sie nicht; und noch jetzt sah der Verfasser in Berlin bei der Firma Hermann Schulz eine wertvolle Schrankverzierung in dieser Technik.

An der Grenze des italienischen und deutschen Kulturgebiets hat die Fachschule von Cortina d'Ampezzo in Tirol sich zu einem fruchtbaren Mittelpunkt für die verschiedenen Techniken der Holzkunst entfaltet. Wie

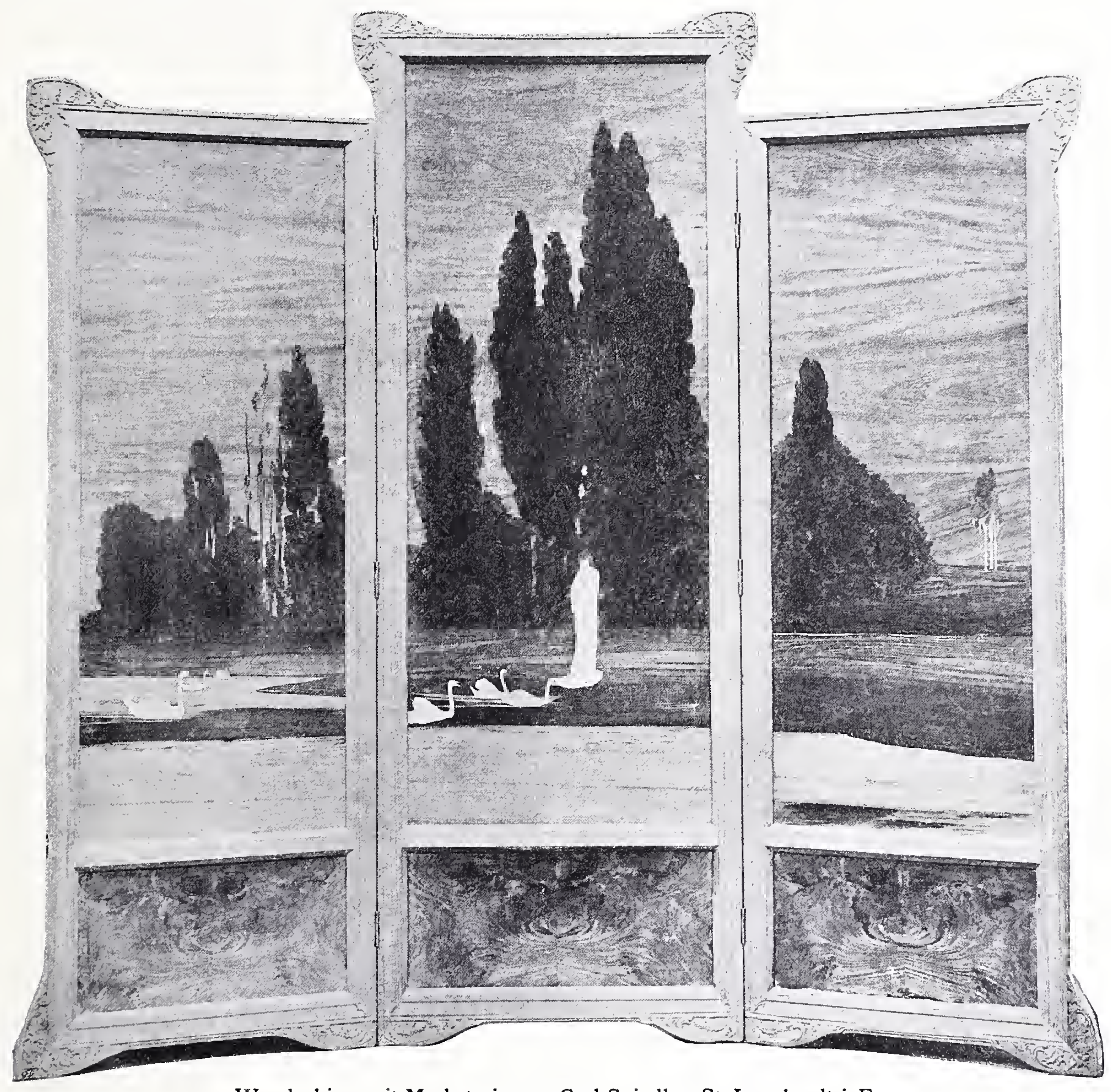


Kästchen mit Marketerie von H. Maybach, Karlsruhe

weit die dortigen Bestrebungen greifen, zeigt auch eine Abhandlung, die sich an das Wirken jener Schule anschließt: „Die Technik der Metalleinlagearbeiten" in der Zeitschrift „Das Werkblatt" (Leipzig 1908, Nr. 3 und 4). Die Anstalt, genannt „K. k. Fachschule für Holzbearbeitung in Cortina d'Ampezzo", umfaßt vier Abteilungen: Tagesschule, Fortbildungsschule, Zeichenkurs, Rechnungskurs.

Die uns hier allein interessierende Tagesschule bildet ihre Schüler für Bau- und Möbeltischlerei aus und pflegt besonders die Intarsiatechnik mit folgenden zehn Unterscheidungen: Intarsia in Holz und Elfenbein; Intarsia nach Boulle; Ätzung; Metallfärbung und Vergoldung; Gravierung in Holz, Metall und Elfenbein; Mosaik in Holz; indisches Mosaik;

Tar-ka-shi (Metalleinlegearbeit); Brandmalerei; Drechslerei. Die Tätigkeit der Schule übt auch einen großen Einfluß auf die gesamte Industrie ihrer Umgebung aus, sowohl Fabrikarbeit wie Hausarbeit umfassend. Mit mustergültigen Arbeiten jeder Branche geht sie den Industriellen zur Nachahmung voran, unterstützt sie mit Zeichnungen und Ratschlägen und tritt überall



Wandschirm mit Marketerie von Carl Spindler, St. Leonhardt i. E.

dort ein, wo es sich um die Aufsuchung und Förderung eines Absatzes für die heimatliche Warenproduktion handelt.

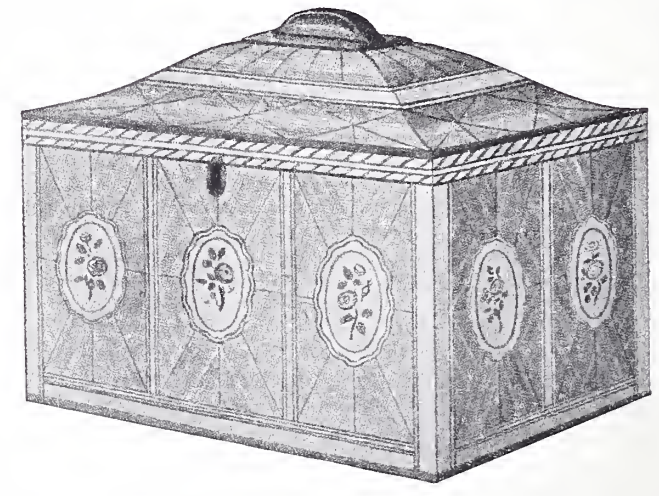
Von Arbeiten dieser Fachschule sahen wir in Abbildung mehrere Kästchen (vergleiche Abbildung Seite 455) und dergleichen. Der Dekor zeigt namentlich breite Blätter, Blumen, Früchte in gut flächiger Weise verwendet mit ersichtlicher Freude an geschickten Überschneidungen und mit einer zutreffenden Vermeidung des Überladenen. Ein büfettartiger Schrank zeigt



Musikschrank von Carl Spindler, St. Leonhardt i. E.

eine interessante Hinüberführung der Komposition über die Trennung der Flächen.

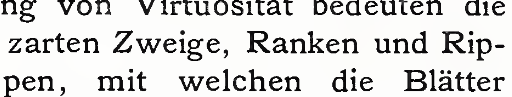
Ein Namensvetter jenes Intarsiaporträtisten, den wir aus dem XVII. Jahrhundert kennen gelernt hatten, Carl Spindler, besitzt zu Sankt Leonhardt bei Boersch im Unterelsaß eigene Werkstätten zur Ausführung moderner Möbel und dekorativer Paneele in Holzintarsia nach Originalentwürfen, mit Ausarbeitung und Ausführung ganzer Innenräume. Er war von Haus aus Maler, hat seinerzeit zusammen mit Joseph Sattler die Elsässer Bilderbogen (72 Blatt) herausgegeben und ist noch immer als Maler tätig. Ein Zufall brachte ihn auf die Intarsia; die erste Zeit trieb er diese Technik nur zum Zeitvertreib und zur Ausschmückung des eigenen Heimes. Später hat ein größeres Wandstück (Genien auf Wolken) mit Recht Aufnahme in das Berliner Kunstgewerbemuseum gefunden; und die große Berliner Ausstellung von 1908 zeigt auch drei kleine Intarsien von ihm, besonders mit Tierfiguren. Der Künstler selbst, der also nicht bloß der technische Ausführer und geschäftliche Vertreter für andre Künstler ist, scheint viel Interesse an der fortwährenden Steigerung seines eigenen Schaffens zu haben; und wir freuen uns, durch einige Abbildungen einen Einblick in sein jetziges Wirken gewähren zu können. Den übrigen Illustrationen stellen wir sie voran, da sie uns gerade durch ihre landschaftlichen Stimmungen dem Wesen unserer Kunst besonders gerecht zu werden scheinen. Ein Wandschirm (Abbildung auf Seite 457) zeigt in drei Teilen über glatten Holzfeldern eine Baumlandschaft, die uns bereits gut in die spezifischen Flächenwirkungen unserer Kunst einführt, allerdings mit einer feineren Ausarbeitung der Details, als sie sonst üblich ist. Der Wolkenhimmel ist ebenfalls ein spezifisches Intarsiastück und spielt namentlich bei unserem Künstler eine beträchtliche Rolle. Die Lebensgemeinschaft, welche die Intarsia mit der



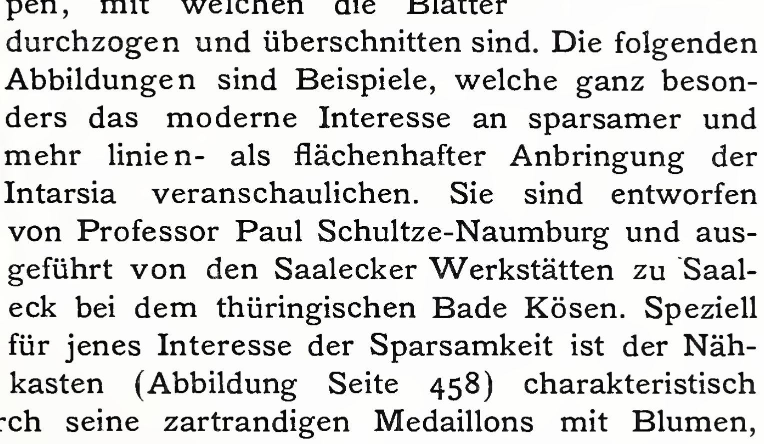
Nähkasten, Saalecker Werkstätten

Holzschnitzerei eingehen kann, wird uns durch die auf Seite 453 abgebildete Truhe anschaulich. Der Struktur der Hahnenfedern entspricht gut die kleine Kombination von Boden, Bäumen und Wolkenhimmel.

Nicht bald erscheint uns der Gegensatz zwischen einer mehr ornamentalen und einer mehr darstellerischen Verwendung der Intarsia, mit notwendigen dekorativen Ansprüchen auch an das Figürliche so klar wie bei der Verschiedenheit zwischen der eben erwähnten Gruppe unserer Illustrationen und den meisten Arbeiten aus dem Atelier für Marketerie von Heinrich Maybach zu Karlsruhe i. B., Hirschstraße 27. Wir bringen indessen nur ein mehr ornamentales Werk (Abbildung Seite 456). Es ist eine Kassette für Silberschmuck, welche auf der Pariser Ausstellung prämiiert und von der Stadt Karlsruhe als Hochzeitsgeschenk für den Prinzen Max von Baden angekauft wurde, entworfen von dem Karlsruher Kunstgewerbeschuldirektor Götz. Gesamt-, Vorder- und Seitenansicht zeigen einen reichen Blätterschmuck, ergänzt durch das Bild eines Körbchens und dergleichen mehr auf der Vorderseite. Eine besondere Steigerung von Virtuosität bedeuten die zarten Zweige, Ranken und Rippen, mit welchen die Blätter durchzogen und überschnitten sind. Die folgenden Abbildungen sind Beispiele, welche ganz besonders das moderne Interesse an sparsamer und mehr linien- als flächenhafter Anbringung der Intarsia veranschaulichen. Sie sind entworfen von Professor Paul Schultze-Naumburg und ausgeführt von den Saalecker Werkstätten zu Saaleck bei dem thüringischen Bade Kösen. Speziell für jenes Interesse der Sparsamkeit ist der Nähkasten (Abbildung Seite 458) charakteristisch durch seine zartrandigen Medaillons mit Blumen, welche inmitten eines dünnen Streifennetzes die Flächen dekorieren.



Handspiegel mit Einlegearbeit aus den SaaleckerWerkstätten





Handspiegel mit Einlegearbeit aus d. Saalecker Werkstätten

Zwei Handspiegel (Abbildungen auf Seite 459) steigern das Primitive moderner Linienführung zu eleganten Füllungen; sowohl die rundlichere, weichere Zeichnung des obenstehenden wie die eckigere, härtere des nebenstehenden Handspiegels strebt danach, mit Wenigem in engem Rahmen nicht nur Gegensätze, sondern auch Einheitlichkeit vorzuführen.

Wir sind mit unserer Übersicht zu Ende. Vielleicht können wir aus all dem Gesagten folgern, daß der zweidimensionale, zum Teil sogar eindimensionale Charakter, welcher die moderne Kunst aus verschiedenen Gründen, nicht zuletzt durch die japanische Invasion, ergriffen hat, der Intarsia auch weiterhin zu gute kommen wird. Dort paßt er hin, obwohl gerade manches Stück Intarsia die Darstellung besser „auseinandergehen“ läßt, als es so manche Gemälde von heute tun. Daß dabei die kitschige Art sentimentaler und mystischer Frauenköpfe und dergleichen mit in Kauf genommen werden muß, betrachten wir als eine unvermeidliche Menschlichkeit. Wie gut die Intarsia aus dem Borne heimischer Stimmungen schöpfen kann, haben wir gesehen.

Daß unsere modernen Beispiele fast lediglich die weltliche Kunst betreffen, ist vielleicht nur Zufall, wahrscheinlicher aber doch ein Zeichen, daß das reiche Interesse von heute für angewandte Kunst doch noch lange nicht so in die Kirche eingedrungen ist, wie es in Erinnerung an jene uns kundgewordenen früheren Blütezeiten der Fall sein könnte.

DER KAISERLICHE ADLER VON H. G. STRÖHL-MÖDLING

DIE Feierlichkeiten und Feste anläßlich des Regierungsjubiläums des Kaisers und Königs Franz Joseph I. haben auch das Staatssymbol des Reiches, den sogenannten „kaiserlichen Adler“ in die engere Interessensphäre unseres Kunstgewerbes gerückt und es dürfte deshalb vielleicht ein kurzer Rückblick auf die historische, politische und auch künstlerische Entwicklung dieser für uns Österreicher bedeutsamen Figur nicht so ganz ohne Wert sein. Der Adler war von jeher und fast bei allen Völkern ein Symbol der Macht, des Scharfblicks und der Fernsicht. Er wurde, wie der griechische Geschichtsschreiber Xenophon (ca. 434 bis 355 v. Chr.) in seiner „Cyropädie“ erzählt, bereits von dem Gründer des altpersischen Reiches, Cyrus dem Älteren (gest. 529 v. Chr.), als Zeichen der königlichen Macht geführt. Auch die Lagiden oder ptolemäischen Könige von Ägypten benutzten seit Ptolemäos I. Soter (323 v. Chr.) ebenfalls den Adler als ein Symbol ihrer Herrschaft.

Den Griechen und Römern war der Adler als ein Begleittier ihrer obersten Gottheiten Zeus und Jupiter, wie allbekannt, eine geheiligte Figur und wurde er von den Römern schon in ihrer ersten Zeit neben den Figuren des Wolfes, des Ebers und so weiter als Heerzeichen verwendet. Unter dem römischen Konsul Marus Gajus, während seines Kriegszuges gegen die Cimbern und Teutonen (113 bis 101 v. Chr.) errang in dieser Stellung der Adler die Alleinherrschaft und blieb von da an das Signum des römischen

Weltreiches, das sich später unter den Kaisern über die ganze, damals bekannte Erde ausdehnte. Der Adler wurde zum Symbol des Imperiums, der kaiserlichen Macht und Würde, bis unter dem Kaiser Konstantin dem Großen (312) das mit dem Monogramm Christi geschmückte Banner (Labarum) das alte Feldzeichen mit dem Adler (Abb. 1) zurückdrängte, doch blieb der Adler noch lange Zeit nach Konstantin auf dem Sceptrum consulare oder aquiligerum nachweisbar. Dieses Szepter mit dem Adler erschien dann später wieder in den Siegeln der römisch-deutschen Kaiser aus dem Hause der Salier (1024 bis 1125). (Abb. 2.)



Abb. 1

Daß der Adler in jener frühen Zeit stets als ein Signum der römisch-deutschen Kaiser galt, ist daraus zu ersehen, daß die rebellischen Mailänder, als sie sich 1158 dem Kaiser Friedrich Barbarossa unterwerfen mußten, gezwungen wurden, den kaiserlichen Adler auf die Spitze des Turmes ihrer Hauptkirche zu setzen. Die römisch-deutschen Kaiser, die sich ja stets als Nachfolger der alten römischen Imperatoren fühlten, benutzten natürlich auch deren Machtsymbol, den Adler, um dieses ihr vermeintliches Erbe auch sichtbar zum Ausdruck zu bringen. Friedrich II. (gest. 1250) führte als König den einköpfigen, als Kaiser den zweiköpfigen Adler, und zwar schwarz im goldenen Felde, wie dies aus einer Wappenzeichnung des Mathaeus de Paris (1244), eines englischen Benediktinermönchs und Beraters vieler hochstehenden Persönlichkeiten zu ersehen ist. (Abb. 3).

Auch die byzantinischen Kaiser, die sich stets als die alleinig legitimen Imperatoren betrachteten, führten den Doppeladler, golden in Rot, wahrscheinlich als ein Symbol der erträumten Wiedervereinigung des ost- mit dem weströmischen Kaiserstaate, das später auch von jenen Fürsten in ihre Wappenbilder aufgenommen wurde, die Ansprüche auf das Erbe der oströmischen Regentenhäuser zu besitzen glaubten; siehe die Wappen der russischen und serbischen Fürsten.


Abb. 2

Der Doppeladler war aber keine neue Erscheinung, der Orient kannte ihn schon lange. Die Verdopplung von Tierfiguren war der orientalischen Kunst sehr geläufig, doch dürften diese Zwillingsgestalten keinen symbolischen Untergrund besessen haben, sondern mehr einer ornamentalen Spielerei, einem Wohlgefallen an symmetrischen Formationen ihre Entstehung verdanken. So finden sich ganz regelrechte

Doppeladler auf verschiedenen orientalischen Münzen (Abb. 4), Skulpturen und Stoffen.

Das deutsche Volk sah in dem Adler stets eine symbolische Figur seiner Könige und Kaiser und legte dem König einen einköpfigen, dem Kaiser einen doppelköpfigen Adler bei, so sagt zum Beispiel Johannes Rothe in seinem „Ritterspiegel“ (1380):

„ . . . Doch habin die arn ein undirscheid:
Des keisers sehit uf beide sitin,
Des konigis sin houbit treid
Also vor sich an einer sitin. . . . “

Die Tinkturen dieser Wappenfiguren, Schwarz und Gold, finden wir in den Dichtungen aus jener frühen Zeit oftmals festgelegt. So spricht der Verfasser eines beschreibenden Liedes über die Entscheidungsschlacht am Marchfeld zwischen dem König Rudolf von Habsburg und Ottokar von Böhmen (1278):

„ . . . up golt von zabel ein adelar
was geslain und gelait
vanme riche hie dese waipen drait
van arde hie ander waipen hait . . . “

Unter dem Sohne Karls IV., Kaiser Sigismund, erscheint in dessen Münzsiegel zum erstenmal der Doppeladler in dominierender Größe, die beiden Köpfe des Adlers in bezug auf das „heilige“ römische Reich von Nimben umgeben (Abb. 5) und von da an bleibt der Gebrauch des einköpfigen Adlers für den König und des zweiköpfigen für den Kaiser in den Regentensiegeln konstant.

Bereits auf einem kleinen Sekretsiegel des Königs Friedrich des Schönen (1325) ist die Brust des einfachen königlichen Adlers mit einem Schildchen belegt (Abb. 6), eine Erscheinung, die sich öfter wiederholt*, bis sie später zu einer immerwährenden sich ausgestaltet. Im sogenannten Codex Cotta, um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden, ist das Wappen des Kaisers Friedrich III., der Doppeladler, ebenfalls mit dem Bindenschild von Österreich belegt und auf einem Siegel desselben Kaisers an einer Urkunde aus dem Jahre 1458 (Abb. 7) erscheinen sogar zwei Schilde, Österreich und Steiermark, auf den Adler gelegt; der rechte Adlerflügel trägt den Bindenschild, der linke den Panterschild der Steiermark.

Unter Kaiser Maximilian I., der die Wappen von Österreich und Burgund in einem gespaltenen Schilde vereint dem Adler auf die Brust legte, werden schon weitere heraldische Ausschmückungen sichtbar. Die Zeit der echten, reinen heraldischen Kunst ist eben vorüber, die Wappenzierkunst

* Im Siegel der Stadt Wien an einer Urkunde aus dem Jahre 1346 ist ebenfalls die Brust des damals noch einköpfigen Adlers der Stadt mit einem Schildchen, dem Kreuzschilde, belegt.

ist mit der Renaissance eingezogen, hat sich volle Geltung verschafft und überladet nun die Wappenbilder mit Kronen und Ordenszeichen und sonstigen Attributen und Emblemen.



Abb. 3

Dem Doppeladler werden Kronen auf die beiden Köpfe gesetzt (Abb. 8), die Kette des goldenen Vlieses wird um den Schild gelegt, Greifen als Schildhalter werden sichtbar (Abb. 9). Der Brustschild des Adlers wird vielfeldrig und abermals gekrönt (Abb. 10), bis man endlich im XVII. Jahrhundert dem Adler auch noch die Fänge mit Szepter, Reichsschwert und Reichsapfel belastet. Die Abbildung 11 zeigt das kleinere kaiserliche Wappen unter Leopold II. (1790 bis 1792) nach dem Wappenpatent von 1790*.

Der Brustschild des Adlers ist hier mit den Kronen von Ungarn und Böhmen bedeckt, das Herzschildchen (Österreich-Lothringen-Toskana) ziert der österreichische Erzherzogshut.

Der Orden vom goldenen Vlies, der militärische Maria Theresien-Orden, der königlich ungarische St. Stephans- und der toskanische St. Stephans-Orden werden unter dem Schild sichtbar.

Der Kronenschmuck der beiden Köpfe des Doppeladlers, wie solchen die Abbildungen 8 und 9 vorführen, hat offiziell keine weitere Verwendung gefunden, wie man dies aus den Siegelbildern der letzten römisch-deutschen Kaiser ersehen kann. Er blieb als ein Produkt der künstlerischen Freiheit einzelner zeitgenössischer Maler auf rein dekorative Darstellungen beschränkt, wenngleich er bereits im oströmischen Reich sich nachweisen läßt, siehe zum Beispiel das Fahnenbild unter Kaiser Andronikos II. Paläologos dem Älteren (gest. 1332), das einen gekrönten goldenen Doppeladler auf roter Seide zeigt. Auch die Bewehrung des Adlers mit einem Schwert ist ebenfalls keine Neuheit, denn sie erscheint bereits in einem Landfriedenssiegel von 1352. (Abb. 12.)

Die um die Wende des XVIII. Jahrhunderts eingetretenen traurigen Verhältnisse, welche das ohnehin sehr morsche Gebäude des deutschen Reiches bis in die Grundfesten erschütterte, veranlaßten Kaiser Franz II. für sein Haus zu retten, was noch zu retten möglich war. Fiel das Deutsche Reich auseinander, so sollten wenigstens die österreichischen Erblande durch einen staatsrechtlichen Verband zu einer kräftigen, widerstandsfähigen Einheit geschlossen und dadurch gesichert werden. In der Pragmatikal-



Abb. 4

* Das große Wappen unter Kaiser Leopold II. zeigt den deutschen Reichsaar in einem goldenen, mit der Kaiserkrone bedeckten Schilde, der von zwei Greifen gehalten wird. Die Brust des Adlers ist mit einem Schilde belegt, der, in viele Quartiere geteilt, die mit dem Erzhaus in Verbindung stehenden oder gestandenen Wappenbilder enthält. Dieser Brustschild trägt oben die ungarische und böhmische Königskrone, ist von der Kollane des goldenen Vlieses umzogen, während unten die übrigen Orden, siehe das kleine Wappen (Abb. 11), sichtbar werden. Dieses Hineinsetzen der beiden Kronen, namentlich der Orden in einen Schild, war ein heraldischer Mißgriff gewesen, den man leider später bei der Schaffung der österreichischen großen Wappen in den Jahren 1806 und 1836 zu wiederholen sich bemüssigt glaubte.

verordnung vom 11. August 1804 wurde mit folgendem Wortlaut neben dem alten deutschen Wahlkaisertum ein neues, österreichisches Erbkaisertum errichtet:

„Obschon Wir durch göttliche Fügung und durch die Wahl der Kurfürsten des Römisch-Deutschen Reiches zu einer Würde gediehen sind, welche Uns für Unsere Person keinen Zuwachs an Titel und Ansehen zu wünschen übrig läßt, so muß doch Unsere Sorgfalt, als Regent des Hauses und der Monarchie von Oesterreich, dahin gerichtet seyn, dass jene vollkommene Gleichheit des Titels und der erblichen Würde mit den vorzüglichsten Europäischen Regenten und Mächten aufrecht erhalten und behauptet werde, welche den Souveränen Oesterreichs, sowohl in Hinsicht des uralten Glanzes Ihres Erzhauses, als vermöge der Größe und Bevölkerung Ihrer, so beträchtliche Königreiche und unabhängige Fürstenthümer in sich fassenden Staaten, gebühret, und durch völkerrechtliche Ausübung und Tractaten versichert ist. Wir sehen Uns demnach zur dauerhaften Befestigung dieser vollkommenen Rangs-Gleichheit veranlaßt und berechtiget, nach den Beyspielen, welche in dem vorigen Jahrhunderte der Russisch-kaiserliche Hof, und nunmehr auch der neue Beherrscher Frankreichs gegeben hat, dem Hause von Oesterreich, in Rücksicht auf dessen unabhängige Staaten, den erblichen Kaiser-Titel gleichfalls beyzulegen."

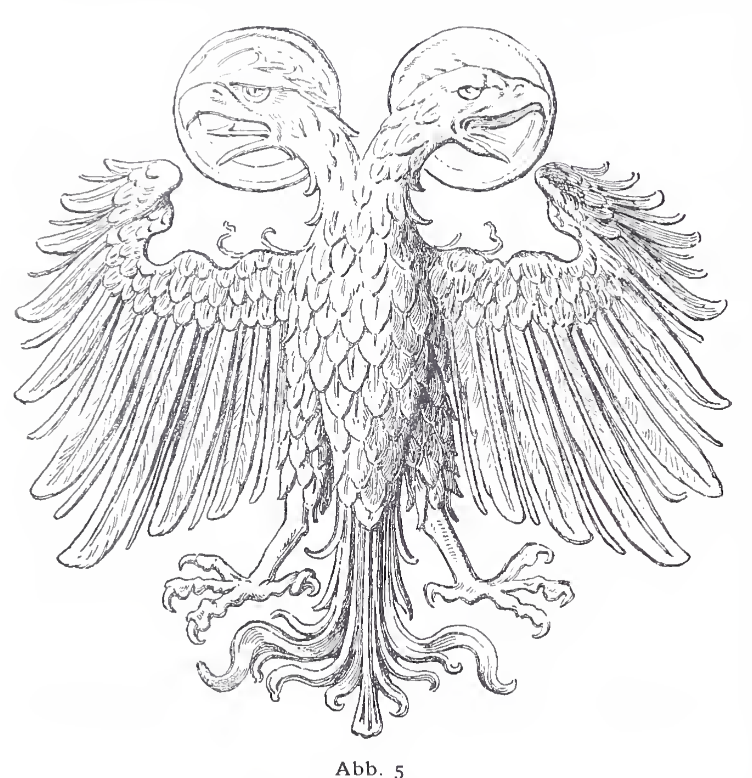


Abb. 5

Das neue Staatsgebilde mußte selbstverständlich auch in dem heraldischen Staatssymbol zum Ausdruck gelangen, der alte Reichsadler allein vertrat ja nur das Römisch-Deutsche Reich, nicht aber zugleich auch das neugeschaffene österreichische Kaisertum.

Während vordem nur zwei Wappenformen, ein großes und ein kleines „Kaiserl. königl. Erzherzogl. Wappen" im Gebrauch standen, wurden nun im Jahre 1804 drei Wappen und Siegelformen geschaffen: ein großes (Majestäts-Siegel), ein mittleres (Amtssiegel) und ein kleines Wappen (Handsiegel), die nach der Resolution „Sr. Römisch- und Oesterreichisch-Kaiserlichen auch Königlich-Apostolischen Majestät", vom 5. November 1804 in folgender Weise in Verwendung treten sollten:


Abb. 6

1. „Der große Wappenschild und das correspondirende Majestätssiegel soll gebraucht werden, bey allen Huldigungsakten, Hausverträgen (pactes de famille) und außerordentlichen, feyerlichen Anlässen im Innern der Monarchie; ferner bey allen wichtigeren Tractaten mit auswärtigen Staaten, bey Allianzen, Friedensschlüssen, Vollmachten, Creditiven und Recreditiven, Instructionen für die k. k. Minister an fremden Höfen; bey Verleihungen solcher Lehen und Afterlehen, womit die Reichs- oder Kreisstandschaft verbunden ist; endlich in allen feyerlichen Ausfertigungen, welche von der kaiserlichen geheimen Reichshofkanzley in Reichsoberhäuptlichem Nahmen geschehen.

2. Das mittlere, bey allen minder feyerlichen und aus der ordentlichen Administration herrührenden Verordnungen, Privilegien, Concessionen etc., die bloß die Erbstaaten betreffen, bey gesandtschaftlichen und Regierungspässen und weniger wichtigen Angelegenheiten mit dem Auslande.

3. Das kleine, bey allen von Allerhöchst Ihro Kaiserlichen und Kaiserlich-Königlichen Apostolischen Majestät Selbst gefertigten Requisitions- Notifications- oder confidentiellen Schreiben an auswärtige Fürsten, endlich auf sämmtlichen Münzen."

Das große Wappen entspricht im ganzen dem großen Wappen unter Leopold II. (vergleiche die Blasonierung in der Fußnote * auf Seite 463), nur wurde die oben auf dem Hauptschild erscheinende Kaiserkrone durch die alte römisch-deutsche Kaiserkrone ersetzt, die sonst in der deutschen Staatsheraldik nie eine Rolle gespielt hatte. Die sogenannte rudolphinische Hauskrone, die als österreichische Kaiserkrone in Gebrauch steht, erhielt dafür ihren Platz auf dem Brustschild des Adlers, dem „Österreichischen Hauptschild", wie er in der damaligen Blasonierung genannt wird, nachdem man die beiden Kronen von Ungarn und Böhmen in den entsprechenden Quartieren des Schildes untergebracht hatte.

Die vielen heraldischen Bilder dieses Schildes, 67 Wappen, interessieren uns hier nicht, es würde ja auch zu weit führen, wollte man diese Länderwappen einzeln besprechen oder gar zur Abbildung bringen. Von Wichtigkeit ist nur der Schild, mit dem der Brustschild des deutschen Adlers belegt wurde, denn er zeigt das erste Wappen des neuen österreichischen Erbkaiserstaates, das „auf dem ganzen Complexus der Monarchie radicirt" wurde, im goldenen Felde einen schwarzen, goldbewehrten Doppeladler mit königlichen Kronen auf seinen beiden Häuptern, rechts ein blankes Schwert, links einen Reichsapfel in den Fängen haltend, die Brust belegt mit dem österreichischen Hauswappen, der silbernen Binde im roten Felde*. Von den Orden, die im leopoldinischen Wappen zu sehen waren, ist einer verschwunden, der toskanische St. Stephansorden, eine Folge des


Abb. 7

* Der Bindenschild wird um 1230 nachweisbar und erhält unter Rudolf IV. die Bezeichnung „neu-österreichisches Wappen" im Gegensatz zu dem von Rudolf, 1359, neu geschaffenen alt-österreichischen Wappen, den fünf goldenen Adlern im blauen Felde. Als Fahnenbild ist die Binde übrigens schon unter Markgraf Leopold dem Heiligen in einem Siegel vom Jahre 1136 zu sehen.

Friedens von Lunéville (1801), durch den Toskana an Parma gekommen war. Von einer Abbildung des großen Wappens vom Jahre 1804 haben wir abgesehen, weil dasselbe selten zur Anwendung kam, auch nicht so charakteristisch in seiner Bildung erscheint als die beiden folgenden, das mittlere und das kleine Wappen.

Das „Mittlere kais. auch kaiser. kön. Wappen" (Abb. 13) zeigt den deutschen Reichsadler mit der über ihm schwebenden alten römisch-deutschen Kaiserkrone, die Brust belegt mit dem vorher schon beschriebenen kaiserlich gekrönten Schild des Erbkaisertums Österreich, der von der Kollane des Ordens vom goldenen Vlies umzogen wird. Unter dem Schilde wird noch der Maria-Theresien- und der ungarische St.-Stephans-Orden sichtbar. Die Flügel und der Schwanz des deutschen Adlers sind gleichlaufend mit der Kollane des goldenen Vlieses, mit einem Kranze von zehn gekrönten Schilden* belegt, welche rechts die Wappenbilder von Ungarn, Galizien-Lodomerien, Venedig, Siebenbürgen und Schlesien-Mähren, links die Wappenbilder von Böhmen, Österreich, Salzburg, Steiermark-Kärnten und Schwaben-Tirol aufweisen.



Abb. 8

Die Anordnung dieser Wappenschilde ist in wenig glücklicher Weise erfolgt; sie wurden übereinander geschoben, was ja gar nicht nötig war, dabei die Schilde schräg gestellt, so daß die Hüte und Kronen unmöglich auf den Schildrändern einen Halt finden können. Die heraldischen Kenntnisse der damals tätigen Staatsheraldiker waren nicht besonders entwickelt und es passierte ihnen manches, worüber wir heute uns nur höchlichst verwundern können**. Daß die Zeichnungen, vom kunst-heraldischen Standpunkt aus betrachtet, sehr geringen

* Während Ungarn, Galizien, Venedig, Böhmen und Österreich (hier Alt-Österreich gedacht) mit den ihnen zukommenden Kronen geschmückt sind, erscheinen die übrigen Schilde mit bügellosen Mützen bedeckt, bei Siebenbürgen ist die dem Lande seit 1765 zukommende Großfürstenkrone außeracht gelassen worden.

** So wird zum Beispiel in der Beschreibung des großen Wappens die Grafschaft Bregenz folgendermaßen blasoniert: „Vier senkrecht stehende Pfähle von Hermelin, in deren Mitte ein silberner Balken mit dray in denselben eingelassenen schwarzen Feldrüben" während es richtig lauten sollte: in Kürsch ein Hermelinpfahl. Die Hermelinschwänzchen waren für Feldrüben gehalten worden.

Wert besitzen, darf nicht überraschen. Die heraldische Kunst war um jene Zeit sehr tief gesunken, das richtige Verständnis für sie total abhanden gekommen.

Das kleine Wappen zeigt dieselbe Formation wie das mittlere, nur fehlt der bei diesen auf den Flügeln angebrachte Wappenkranz. (Abb. 14.)

Daß man bei der Schaffung des neuen österreichischen Wappens einen Doppeladler wählte, obgleich diese heraldische Figur bereits im deutschen Teile des Wappens vorhanden war, ist leicht erklärlich. Das Kaisertum Rußland führte einen Doppeladler, Napoleon benutzte für sein neu geschaffenes Kaiserreich den Adler der römischen Legionen, folglich konnte man als Großmacht nicht eine minderwertige Figur einsetzen. Der vorhandene deutsche Doppeladler lag seit dem Frieden von Lunéville bereits in den letzten Zügen; seine Tage waren gezählt, das wußte man und rechnete bei dem Entwurf des österreichischen Wappens mit dieser Sachlage. Man wollte



Abb. 9

sich gewissermaßen das heraldische Erbe schon vor dem Tode des Erblassers sichern.

Durch die Schließung des unter dem Protektorat Napoleons stehenden Rheinbundes im Juli 1806, dem fast alle Fürsten des Deutschen Reiches beitraten, sah sich Kaiser Franz II. veranlaßt, die römisch-deutsche Kaiserkrone am 6. August 1806 niederzulegen. Das inhaltsschwere Dokument erklärt diesen Schritt mit folgenden kurzen Worten:

„Nach dem Abschlusse des Preßburger-Friedens war Unsere ganze Aufmerksamkeit und Sorgfalt dahin gerichtet, allen Verpflichtungen, die Wir dadurch eingegangen hatten, mit gewohnter Treue und Gewissenhaftigkeit das vollkommenste Genügen zu leisten, und die Segnungen des Friedens Unsern Völkern zu erhalten, die glücklich wieder hergestellten friedlichen Verhältnisse allenthalben zu befestigen und zu erwarten, ob die durch diesen Frieden herbeygeführten wesentlichen Veränderungen im deutschen Reiche, es Uns ferner möglich machen würden, den nach der kaiserlichen Wahlcapitulation Uns als Reichs-Oberhaupt obliegenden schweren Pflichten

genug zu thun. Die Folgerungen, welche mehreren Artikeln des Preßburger-Friedens gleich nach dessen Bekanntwerdung und bis jetzt gegeben worden, und die allgemein bekannten Ereignisse, welche darauf im Deutschen Reiche statt hatten, haben Uns aber die Überzeugung gewährt, dass es unter den eingetretenen Umständen unmöglich seyn werde, die durch den Wahlvertrag eingegangenen Verpflichtungen ferner zu erfüllen: und wenn noch der Fall übrig blieb, dass sich nach fördersamer Beseitigung eingetretener politischer Verwickelungen ein veränderter Stand ergeben dürfte, so hat gleich wohl die am 12. Julius zu Paris unterzeichnete und seit dem von den betreffenden Theilen begnehmigte Uebereinkunft mehrerer, vorzüglichen Stände zu ihrer gänzlichen Trennung von dem Reiche und ihrer Vereinigung zu einer besonderen Conföderation, die gehegte Erwartung vollends vernichtet.

Bey der hierdurch vollendeten Überzeugung von der gänzlichen Unmöglichkeit, die Pflichten Unseres kaiserlichen Amtes länger zu erfüllen, sind Wir es Unsern Grundsätzen und Unserer Würde schuldig, auf eine Krone zu verzeihen, welche nur so lange Werth in Unsern Augen haben konnte, als Wir dem von Kurfürsten, Fürsten und Ständen und übrigen Angehörigen des deutschen Reichs Uns bezeigten Zutrauen zu entsprechen und den übernommenen Obliegenheiten ein Genügen zu leisten im Stande waren.

Wir erklären demnach durch Gegenwärtiges, dass Wir das Band, welches Uns bis jetzt an den Staatskörper des deutschen Reiches gebunden hat, als gelöst ansehen, daß Wir das reichsoberhauptliche Amt und Würde durch die Vereinigung der conföderirten rheinischen Stände als erloschen und Uns dadurch von allen übernommenen Pflichten gegen das deutsche Reich los gezählt betrachten und die von wegen desselben bis jetzt getragene Kaiserkrone und geführte kaiserliche Regierung, wie hiermit geschieht, niederlegen."

Damit war das alte, tausendjährige römisch-deutsche Reich ausgelöscht und mit ihm auch dessen ehrwürdiges Signum, der deutsche Reichsadler.

Kaiser Franz I., der erste Erbkaiser von Österreich, führte den im Jahre 1804 für das neue Kaisertum geschaffenen Adler nicht unverändert weiter, sondern nahm eine neue Formation desselben vor. Der Adler erhielt einen vermehrten Brustschild, das sogenannte „Genealogische Wappen", bestehend aus den Wappenbildern von Österreich (in Rot eine silberne Binde), Habsburg (in Gold ein blau gekrönter, gezungter und bewehrter roter Löwe) und Lothringen (in Gold ein roter Schrägrechtsbalken mit drei silbernen Alérions)*. Zum Schwerte im rechten Fange des Adlers wurde noch ein goldenes Szepter gesellt, wie solches bereits der deutsche Aar besessen hatte, so daß sich der österreichische Adler nur durch die Königskronen auf seinen beiden nimbenlosen Häuptern vom ehemaligen deutschen Adler unterschied. Wie

* Mit der Zusammenquetschung der drei Wappenbilder zu einem Schilde wurde keine günstige Wirkung erzielt, auch ist die Stellung der Figuren nicht den wirklichen Verhältnissen entsprechend. Die Dynastie ist ein lothringisches Geschlecht, ein viel älteres und auch höherstehendes als die Habsburger und hätte deshalb im Schilde vor dem Löwen der Habsburger der Schrägbalken der Lothringer gesetzt werden sollen.



Abb. 10

im Jahre 1804 wurden durch das Wappenpatent vom Jahre 1806 drei Wappenformen geschaffen: ein großes, ein mittleres und ein kleines Wappen. Das große Wappen enthält in einem goldenen, mit der Kaiserkrone gekrönten, von zwei goldenen, mit schwarzen Federn und Flügeln versehenen Greifen gehaltenen Schilde einen königlich gekrönten, goldbewehrten schwarzen Doppeladler, der rechts Schwert und Szepter, links einen goldenen Reichsapfel in seinen Fängen trägt. Die Brust des Adlers ist mit einem in viele Felder (52 Wappenbilder) geteilten Schild bedeckt, der in der Mitte mit dem genealogischen Wappenschild belegt ist. Um den Schild schlingt sich die Kette des goldenen Vlieses, unter dem Schild werden das Deutsch-Ordenskreuz an einem schwarzen Bande, der Maria-Theresien- und der ungarische St.-Stephans-Orden sichtbar.

Das mittlere Wappen (Abb. 15) zeigt abermals den kaiserlichen Adler, aber bloß mit dem genealogischen Wappenschild belegt, hinter dem das Kreuz des Großmeisters des Deutschen Ritterordens eingeschoben ist*. Die übrigen Orden sind, wie früher üblich, unter dem Schild angebracht. Im Wappenkranz, der den Brustschild umzieht, werden rechts die Wappenbilder von Ungarn, Galizien, Salzburg, Siebenbürgen und von Mähren-Schlesien, links die von Böhmen, Österreich, Krakau, Franken-Würzburg und Steiermark-Kärnten sichtbar.

Das kleine Wappen zeigt denselben Adler, nur ist hier der Wappenkranz in Wegfall gekommen. (Abb. 16.) Nach dem Tode des Kaisers Franz I.

* Im Artikel XII. des Preßburger Friedens, 1805, wurde die Hochmeisterwürde des Deutschen Ritterordens jenen Prinzen des österreichischen Hauses zugesprochen, welchen der jeweilige Kaiser dazu designieren würde. Gemäß dieser Tatsache änderte Kaiser Franz I. den bisherigen Titel am 17. Februar 1806 in: „Großmeister des Deutschen Ritterordens in Österreich“ . . Unter Kaiser Ferdinand I., 1840, wurde der Orden als ein selbständiges, geistliches ritterliches Institut anerkannt, der alte Titel „Hoch und Deutschmeister“ wieder eingeführt. Um die Wirkung der Orden nicht zu stören, wurde im untern Arme des Großmeisterkreuzes der Lilienstab weggelassen.



Abb. 11

(gest. 1835) sah man sich 1836 abermals bemüssigt, verschiedene Änderungen an den Wappen vorzunehmen *.

Das große Wappen blieb so ziemlich dasselbe wie früher, nur wurden die Felder des Brustschildes um einige vermehrt (58, respektive 61 Wappenbilder), um den im Laufe der Jahre neugestalteten Besitzverhältnissen gerecht werden zu können; dabei wurde aber merkwürdigerweise das Belegen des Hauptschildes mit dem Schilde des genealogischen Wappens aufgegeben, die drei Wappenfelder desselben ohne weitere Schildumrahmung den übrigen Wappenbildern angereiht (Abb. 17). Die neueingeführten Orden: der Österreichisch-kaiserliche Leopolds-Orden, gestiftet am 8. Jänner 1808 und der Österreichisch-kaiserliche Orden der eisernen Krone, errichtet, respektive erneuert am 12. Februar 1816, wurden den bereits im Wappen geführten Orden angereiht.

Das mittlere Wappen vom Jahre 1836 zeigt dieselbe Formation wie die früheren mittleren Wappen, nur wurden diesmal die Länderwappen auf den Flügeln des Adlers nicht aufeinander geschoben, sondern voneinander entsprechend entfernt gehalten, die Schilde selbst lotrecht gestellt, wodurch das Aussehen des Wappens ganz bedeutend gewonnen hatte.

Die Kollane des Ordens vom goldenen Vlies sowie das Band des Maria-Theresien-Ordens wurden um den Hals des Adlers geschlungen, ebenfalls ein Beweis, daß ein verständigerer heraldischer Künstler als der vom Jahre 1804 und 1806 zum Entwurf des Wappens herangezogen worden war.

Die Schildchen, mit denen die Flügel und der Schwanz des Doppeladlers belegt sind, enthalten rechts die Wappenbilder von Ungarn, Lombardei-Venedig, Illyrien**, Siebenbürgen und Mähren-Schlesien; links die von Böhmen, Galizien, Österreich unter der Enns, Salzburg und Steiermark-Kärnten, ganz unten endlich das Wappenbild von Tirol (Abb. 18).

Das kleine Wappen entspricht vollkommen dem mittleren Wappen, nur fehlen die im mittleren Wappen vorhandenen 11 Länderwappen (Abb. 19).

Wie bereits erwähnt, sind die Zeichnungen der Staatswappen im Wappenpatent vom Jahre 1836 unverkennbar richtiger und auch geschmackvoller als in den beiden früheren durchgeführt. Das mittlere Wappen ist in den Verhältnissen seiner Teile untereinander und zum ganzen recht günstig



Abb. 12

* Allerhöchste Entschließung vom 13. Mai 1836, Erlaß der vereinigten Hofkanzlei vom 22. August 1836, Zahl 21911.

** Das Königreich Illyrien, Krain, Kärnten, Görz, Gradiska und Istrien umfassend, 3. August 1816 ins Leben gerufen, wurde 1849 wieder in seine Bestandteile aufgelöst. Das Wappenbild, eine antike Galeere darstellend, ist ein Phantasiewappen, ohne jedweden historischen Untergrund.

aufgerissen worden, während man bei dem kleinen Wappen die zu massiven Halsteile und den etwas zu kurz geratenen Schwanz des Adlers bemängeln könnte. Selbstverständlich stehen aber alle diese Adler in künstlerischer Beziehung weit hinter jenen aus der Blütezeit der Heraldik, dem XIV. und XV. Jahrhundert zurück — man vergleiche sie nur zum Beispiel mit dem prächtigen Adler auf dem Siegel des Kaisers Sigismund (Abb. 5) — und der Ausdruck „Kommißvogel", mit dem das Volk dieses Wappentier belegte, ist für diese heraldischen Gebilde aus der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts nicht so ganz unzutreffend, denn ihre Erscheinung besitzt wirklich nur eine sehr geringe künstlerische Qualität. Diese drei Wappen blieben unverändert im Gebrauch, bis die Ereignisse des Jahres 1866 auch auf dem Gebiet der österreichischen Staatsheraldik einige Veränderungen hervorriefen. Im mittleren Wappen vom Jahre 1836 erscheint auf dem rechtsseitigen Flügel des Adlers unter dem Schild von Ungarn das Wappen des Lombardisch-venetianischen Königreichs, das trotz der Siege der österreichischen Südarmee infolge der Niederlage der Nordarmee an das neu errichtete Königreich Italien im Frieden zu Wien abgetreten werden mußte, was natürlich die Streichung des betreffenden kaiserlichen Titels „König der Lombardei und Venedigs" und die Entfernung der dazu gehörigen Wappenbilder veranlaßte*.



Abb. 13



Abb. 14

* Erlaß des Ministers des kaiserlichen Hauses und des Äußern vom 6. Jänner 1867 infolge Allerhöchsten Handschreibens vom 3. Oktober 1866. Im Wappen der Erzherzoge (verliehen 26. April 1816) blieb dagegen merkwürdigerweise das Wappenbild des lombardisch-venetianischen Königreiches ruhig stehen; man hatte auf dessen Streichung einfach vergessen! Durch die Allerhöchste Entschließung



Abb. 15

Ohne ein spezielles Wappenpatent erscheinen zu lassen, wurden im mittleren Wappen die Länderwappen neu geordnet, und zwar trat an die Stelle des in Wegfall gekommenen lombardisch-venetianischen Wappenschilds der Schild von Galizien, dessen Platz dem Königreich Illyrien eingeräumt wurde und so fort. Die Gruppierung der Länderwappen war nun folgende: rechts Ungarn, Galizien, Österreich unter der Enns, Salzburg und Steiermark; links Böhmen, Illyrien, Siebenbürgen, Mähren-Schlesien und Kärnten-Krain, ganz unten Tirol. Der am 2. Dezember 1849 gestiftete Kaiserlich-Österreichische Franz-Joseph-Orden wurde stillschweigend den bereits vorhandenen Orden angereiht. (Abb. 20.) Das große Wappen wurde gar nicht berührt und gelassen wie es war; es wurde einfach zur Seite gestellt, das kleine Wappen dagegen unverändert weiter benutzt, obwohl es wie das mittlere den neuen Verhältnissen nicht mehr entsprach, wenn man diese Wappen allein für den österreichischen Teil der Monarchie gelten lassen wollte. Man scheute sich, einen energischen Schritt zu tun, schob die Wappenregulierung auf die lange Bank und hoffte und hoffte — ich weiß nicht auf was — bis, wie der Berliner sagt, die Karre schief gezogen war.

Ungarn, das im Jahre 1867 seine Kronländer separierte,



Abb. 16

vom 11. Februar 1896 wurde endlich dieser Fehler repariert und ein neues Wappen für die Erzherzoge, gezeichnet von dem Autor dieser Zeilen, eingeführt.

nahm sofort ein eigenes, wenn auch erst provisorisches Wappen an, das, mit dem Wappenbild von Fiume vermehrt, im Jahre 1874 vom König die Sanktion erhielt. Im „Vereinigten Wappen der Länder der ungarischen Krone“ erscheinen die Wappenbilder von Ungarn (Herzschild), Dalmatien (Anspruchswappen), Kroatien, Slavonien, Siebenbürgen und Fiume vertreten. Das kleine Wappen zeigt Ungarn allein. Nun besitzen aber „die im



Abb. 17

Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder“, wie der österreichische Teil der Österreichisch-ungarischen Monarchie offiziell genannt wird, mit dem ungarischen Teile derselben gemeinsam die Armee und die Kriegsmarine, die Vertretungen im Ausland und so weiter und es konnte nicht ausbleiben, daß das Fehlen eines gemeinsamen Signums bei manchen Gelegenheiten schwer empfunden wurde.

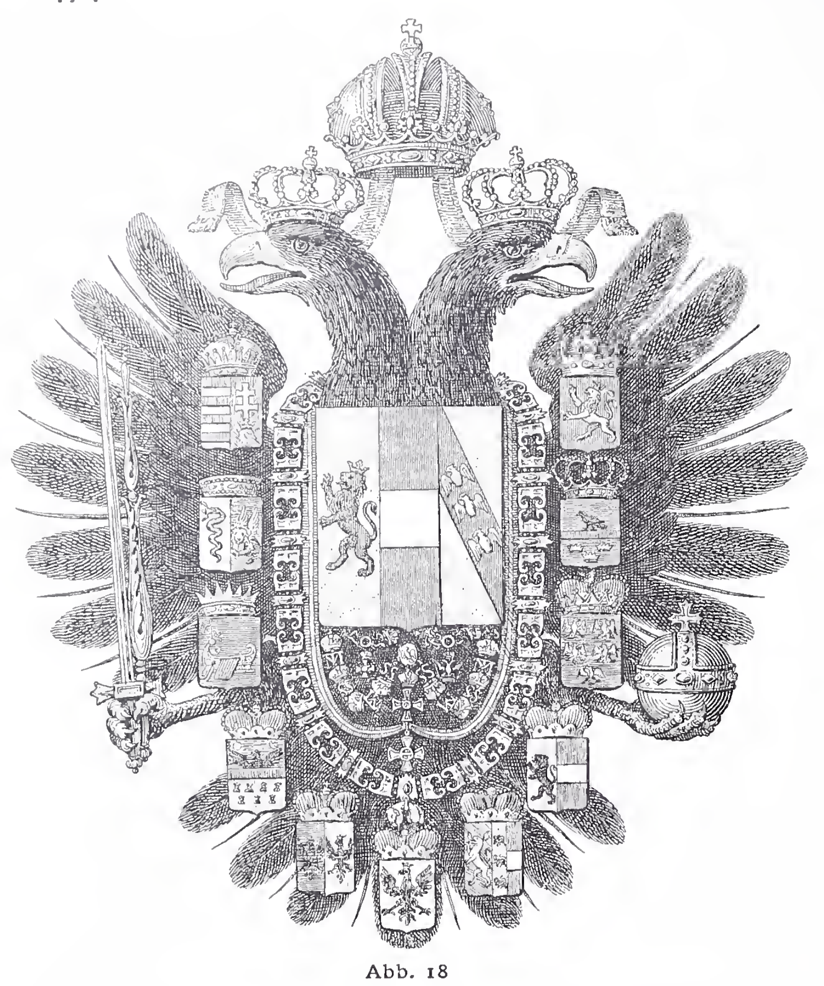


Abb. 18

Ein gemeinsames Zeichen war wohl vorhanden, der Adler vom Jahre 1836, den ja beide Teile, die Reichsratsländer und Ungarn bis 1867 gemeinschaftlich geführt hatten und man hätte, wäre er als gemeinschaftliches Zeichen weiter benutzt worden, jetzt nur so wie für die ungarischen Länder auch für die Reichsratsländer eine neue Wappenkomposition zu schaffen gehabt. Diese einfache, mit geringen Kosten verbundene Lösung wurde leider 1867 versäumt und alles schön beim alten gelassen. Später war es natürlich zu spät, weil Ungarn sich immer mehr und mehr von den dort tonangebenden Faktoren in eine gegensätzliche Stimmung gegen die Reichsratsländer hineinreden ließ. Es wurden zu wiederholtenmalen Versuche gemacht, diese heraldische Frage zu lösen, aber nachdem von seiten Ungarns stets der Justamentstandpunkt eingenommen wird, dürfte noch viel Wasser die Donau hinabfließen, bis endlich ein gemeinsames, beide Parteien befriedigendes heraldisches Staatsemblem zustande kommt.

Der Doppeladler vom Jahre 1836 mit der Kaiserkrone als Zeichen des Imperiums, belegt mit einem königlich gekrönten Wappenschild der Reichsratsländer und einem der ungarischen Länder mit der Stephanskrone, in der Mitte ein kleines Schildchen mit dem genealogischen Wappenbild der gemeinsamen Dynastie, hätte meiner allerdings unmaßgeblichen Meinung nach den staatsrechtlichen Verhältnissen der beiden Reichshälften am besten entsprochen. Als kleines Wappen hätte das kleine Wappen von 1836 dann ruhig weiter dienen können, nur wären dann die Reichsratsländer gezwungen gewesen, sich aus ihrem größeren Wappenbild auf der Brust des gemeinsamen Adlers ein kleines Wappen herauszureduzieren*. Diese Lösung wäre

* Es hätte, wenn man den Doppeladler als Zeichen des Imperiums beibehalten würde, noch eine einfachere Lösung der Frage gegeben, ohne irgend eine Neubildung für das gemeinsame Wappen vornehmen zu müssen. Setzt man im mittleren Wappen rechts die, die Reichsratsländergruppen vertretenden Wappenschilde von Österreich, Böhmen, Galizien, Steiermark und Tirol, links die von Ungarn, Kroatien, Slavonien, Sieben-

vor Jahren noch möglich gewesen, heute aber würde ein solcher Vorschlag von den Herren jenseits der Leitha, welche ja, nach ihrem Verhalten zu schließen, ein gemeinsames Emblem überhaupt gar nicht mehr aufrichtig zu wollen scheinen, höchstwahrscheinlich zurückgewiesen werden.


Abb. 19

Nachdem wir die historische Entwicklung des „kaiserlichen Adlers" und seiner verschiedenen Beigaben an der Hand offizieller Abbildungen verfolgt haben, wollen wir zum Schlusse die einzelnen Details dieses für uns Österreicher so interessanten Wappentieres etwas näher betrachten. Die in allen diesen vorgeführten Wappenbildern über den Köpfen des Doppeladlers schwebende oder auf dem Schild des großen Wappens ruhende Kaiserkrone ist, wie bereits früher erwähnt — die Wappen vom Jahre 1804 ausgenommen — nicht die sogenannte Krone Karl des Großen (die aus der Zeit Kaiser Konrads II., 1027 bis 1039, stammt), sondern eine Krone, die in ihrer Form jener auf dem prachtvollen Grabmal des Kaisers Friedrichs III. im St. Stephansdom zu Wien entspricht, nach deren Grundform auch Kaiser Rudolf II. im Jahre 1602 die sogenannte Hauskrone anfertigen ließ. Diese Krone*, ein Kunstwerk ersten Ranges, wurde aber, wie man sieht, nie ernstlich kopiert, sondern nur in einer sehr mangelhaften, allen Reizes baren Schablone nachgeahmt.

Sie zeigt eine einbügelige Krone, die eine Mitra umfaßt, zwischen deren beiden dreieckigen, kuppelförmigen Cornuae die Kronenhaube sichtbar wird. Mit der Mitra stehen die Infulae, die beiden abflatternden Bänder, in Zusammenhang, die aber in natura nicht vorhanden sind, sondern nur die Wappenkrone dekorativ ergänzen. Ihre symbolische Bedeutung bei der Kaiserkrone des „Heiligen" römischen Reiches haben sie bei der Krone des österreichischen Kaiserstaates selbstverständlich eingebüßt. Der Reichsapfel

bürgen und Fiume, unten in der Mitte das von beiden Parteien geführte Wappen von Dalmatien, so wäre auch auf diese Art der Dualismus genügend zum Ausdruck gekommen.

* Das Grabmal Kaiser Friedrich III., die Hauskrone Rudolphs II. in genauer farbiger Abbildung, sowie noch andere österreichische Kronen finden sich in Ströhls Heraldischem Atlas (Tafel XV und LXVI), Stuttgart 1899.

nebst Schwert und Szepter wurde ebenso schablonenhaft und auf gleicher künstlerischer Höhe dargestellt wie die Krone, bis der Verfasser dieser Zeilen im Jahre 1890 in der ersten Ausgabe seiner „Österreichisch-ungarischen Wappenrolle“* zum erstenmal den Versuch machte, diese nichtssagenden, häßlichen Formen der Reichsinsignien samt und sonders auszutilgen und durch die wirklich vorhandenen prachtvollen Kleinodien in der Schatzkammer der Wiener Hofburg zu ersetzen**, die aber, hier sei dies ausdrücklich angeführt, offiziell leider nie als „Reichsinsignien“ erklärt, sondern nur stillschweigend als solche angesehen worden sind.

Es dauerte auch gar nicht lange, so war diese Neuerung vollständig durchgedrungen und heute findet man selten noch ein Reichswappen, bei dem die Vorlagen der Wappenrolle nicht benutzt worden wären.

So wie die Reichsinsignien sollen auch die Ordenskollanen*** so treu, als dies die Größe der Zeichnung zuläßt, den Originalen nachgeformt werden, nur bei dem Orden des goldenen Vlieses kann eine etwas freiere Behandlung der funkensprühenden Steine platzgreifen, die Handhaben der Feuerstähle können etwas vereinfacht werden, wenn die Größenmaße des Wappens eine detailliertere Durchbildung derselben nicht zulassen sollten. Die schwarzen, weiß getupften Steine dürfen aber ja nicht etwa, der lebhafteren Farben wegen, durch rote oder blaue ersetzt werden, wie dies mitunter hie und da zu sehen ist, weil der Orden sonst leicht mit dem spanischen Orden vom goldenen Vliese, der rote Flammen und blaue Steine aufweist, verwechselt werden könnte. Ebenso wird aus Unkenntnis sehr häufig die Halsdekoration des Ordens mit der Kollane in Verbindung gebracht, was ebenfalls unrichtig ist.

Aus der Abbildung 19 ist zu ersehen, daß auch im kleinen Wappen sämtliche Orden anzubringen sind, doch wird in der Praxis in den meisten Fällen von der offiziellen Vorschrift Umgang genommen und nur die Kollane des goldenen Vlieses zur Darstellung gebracht, weil die Herstellung der sehr komplizierten Ordenskollanen eine angemessene Bildgröße und auch ein ziemlich großes Quantum von Zeit und Geduld verlangt, mehr als in den meisten Fällen dem Wappenbild gewidmet werden kann. Was nun den Brustschild des Adlers anbelangt, so wurde durch die Zusammenschiebung der drei Bilder des genealogischen Wappens der Dynastie die Zeichnung des habsburgischen Löwen für den auf heraldischem Gebiet weniger vertrauten Künstler sehr erschwert, weil es nicht so leicht ist, den Löwenkörper in den schmalen aber langen Raum des ersten Schildfeldes einzupassen und

* Die erste Ausgabe der „Österreichisch-ungarischen Wappenrolle“ Wien 1890, war in einem halben Jahre vergriffen; 1895 erfolgte eine zweite, vergrößerte und vermehrte, 1899 endlich eine dritte, abermals vermehrte Ausgabe.

** Der Reichsapfel zeigt dieselbe Dekorationsart wie die Krone, dürfte also vielleicht von demselben Meister gearbeitet sein (David Attemstetter zu Augsburg?). Das Szepter, dessen Stiel aus Narwalhorn gefertigt ist, ließ Kaiser Matthias im Jahre 1612 herstellen.

*** Genaue Abbildungen der österreichischen Orden in Farbendruck enthält das Werk: Die Orden und Ehrenzeichen der k. u. k. österreichisch-ungarischen Monarchie von Heyer von Rosenfeld, berichtigt und ergänzt von H. G. Ströhl, Wien 1899, II. Ausgabe.

dieses mit dieser Wappenfigur lückenlos zu füllen. Die offiziellen Darstellungen aus den Jahren 1806 und 1836 sind in dieser Beziehung gerade nicht als mustergültig zu betrachten. Ebenso haben die drei Alérions des lothringischen Wappens im Wappenbild vom Jahre 1836 eine etwas zu weit gehende Verstümmlung erleiden müssen. Der offizielle Zeichner hat den armen Adlern nicht bloß die Füße sondern auch noch den Schwanz kurzweg abgeschnitten und durch diese heraldisch nicht zu begründende Prozedur — die Alérions sind Adler mit abgestutzten Schnäbeln und Füßen oder nur mit letzteren allein — ein nicht besonders hübsches Bild erzielt. Auch die Schildformen in den offiziellen Wappenbildern mit ihren durchaus geradlinigen Konturen wären nicht zur Nachahmung zu empfehlen, weil derartige rechteckig zugeschnittene Tafeln nie als Schilde in Benutzung gestanden haben. Diese offiziellen Wappen sind also nur hinsichtlich ihres Inhalts, nicht aber auch für die Art und Weise der heraldisch-künstlerischen Durchbildung als mustergültige Vorlagen zu betrachten.



Abb. 20

Die in neuester Zeit unter dem Einflusse der modernen Kunstrichtung beliebt gewordenen karikierten Aufrisse des kaiserlichen Adlers lassen den vernünftig Gebliebenen lebhaft bedauern, daß es nicht auch heraldische

Tierschutzvereine gibt, die gegen das sinnlose Verstümmeln und Verzerren der armen Wappentiere energisch einschreiten würden. Diese künstlerischen Mißhandlungen entspringen nicht der Forderung irgend eines Stilgefühls, sondern sind bloß die Folgen einer Sucht, um jeden Preis etwas Neues, Apartes einer pflichtschuldig darüber entzückten Gesinnungskorona vorführen zu können.

ZWEI UNIKA DEUTSCHER KERAMIK VON ALFRED WALCHER VON MOLTHEIN-WIEN



ES sind zwei durch Größe, beziehungsweise in ihrer Technik ausgezeichnete Seltenheiten, die sich beide in Wiener Privatbesitz befinden und hier besprochen werden sollen. Das eine Stück, eine Siegburger Schnelle, gehört dem Grafen Rudolf Ferdinand Kinsky. Auch bei diesem Exemplar findet sich die den Schnellen typische Verzierungsweise — drei aufgelegte Langreihen mit Reliefdarstellungen, von denen sich die linke und rechte Reihe gleichen und hier drei übereinander angeordnete Szenen zeigen. Von unten beginnend sehen wir ein Achteckfeld mit Lot und seinen Töchtern, hierauf einen Vierpaß mit Venus und Amor und schließlich ein Sechseckfeld mit David und Goliath. Die Zwickeln sind mit Blattornament, grotesken Gestalten, Ranken und blasenden Putten ausgefüllt. Zwischen den Feldern lesen wir die Jahrzahl 1573 und die Töpferinitialen L. W. Das Mittelfeld der Schnelle trägt einen langgezogenen behelmten Schild mit steigendem Löwen als Wappenfigur. Der Löwe wiederholt sich als Helmzier zwischen zwei Büffelhörnern. Darüber stehen die Initialen B. V. und die Jahrzahl 1574.

Schnellen mit den vorgenannten Darstellungen und dem gleichen Wappen sind mehrere bekannt. Was aber das Kinskysche Exemplar von diesen Stücken scheidet und besonders auszeichnet, ist seine Größe. Es mißt 38·50 Zentimeter in der Höhe und ist somit die größte uns bekannte Schnelle. Die rheinischen Privatsammlungen, welche beinahe fieberhaft nach Riesenschnellen suchten, um hierin eine Höchstleistung zu erreichen, haben, obwohl sie an der Quelle saßen, das österreichische Exemplar nicht eingeholt. Der große Steinzeugsammler und Bürgermeister von Köln, Thewalt, brachte es hierin bis 37 Zentimeter, die berühmte Kollektion Disch in Köln nur bis 36 Zentimeter und auch die Sammlung Oppenheim in Köln steht mit ihrer größten gedeckelten Schnelle bei einer Höhe von 38·41 Zentimeter hinter der ungedeckelten Kinskyschen zurück.

Diese abnorme Höhe seines Erzeugnisses erreichte der Siegburger Töpfer, da das Ausmaß der drei Langreihen in den Originalmodeln

gegeben war und sich nicht vergrößern ließ, durch Anordnung von drei Querfeldern unter den Langreihen. Diese Querfelder tragen die Darstellung einer Bärenhatz, beziehungsweise zwei allegorische Gestalten, vermutlich die Caritas und Fides zur Seite einer Figur, die durch die Überschrift als Salvator gekennzeichnet wird. Das Bestreben des Krugbäckers, mit diesem Exemplar einen Rekord gegenüber seinen Handwerksgenossen zu erzielen,



Bunt bemalte Schüssel aus Hafnerton mit der Ansicht des Schlosses Hohen-Aschau, Sammlung des Reichsfreiherrn von Werner in Wien

tritt auch dadurch zutage, daß er je drei Wulste an der Mündung und am Fuß des Gefäßes angeordnet hat. Die Schnelle wurde in Oberösterreich, unweit von Freistadt, erworben.

Auch die sehr ausgewählte Sammlung des Freiherrn Franz von Werner besitzt ein keramisches Unikum, eine große Schüssel, im Charakter der Kreussener Arbeiten mit Emailfarben bemalt. Sie mißt 47·5 Zentimeter im



Siegburger Riesenschnelle, im Besitz des Grafen Rudolf Ferdinand Kinsky in Wien

Durchmesser und hat eine Tiefe von 10 Zentimeter. Der Fond der Innenfläche ist hellblau mit einer Stimmung ins Graue. Das Mittel zeigt das Schloß Hohen-Aschau auf bewaldeter Höhe, am Fuß dieser Höhe einen Gebäudekomplex, welcher sich mit den heutigen örtlichen Verhältnissen nicht mehr in Einklang bringen läßt. Das Mauerwerk ist weiß, das Dachwerk rot, Wiese und Baumschlag hellgrün gemalt; gelb mit roten Scheiben ist der den Spiegel der Schüssel umschließende Blattkranz. Der Schüsselrand trägt die Wappen der Grafen von Preysing und der badischen Stadt Rastatt mit zugehörigen weißen Überschriften. Sie lauten: „Johann Max V. Com. de Preising Hohen-Aschau“ und „Minist. de Rastatt 1797“.

Empfänger der Schüssel war also Johann Max V. Graf von Preysing, geboren 1764. Kurfürst Karl Theodor ernannte ihn 1778 zum geheimen Rat und Vizepräsidenten des Hofratskollegiums, später zum Vorstand der Polizeideputation. Im Jahre 1792 wurde Graf Max in den Ausschuß der Landschaft berufen und ging im November 1797 als Gesandter nach Rastatt, um bei der Friedenskonferenz die Interessen Bayerns zu vertreten. Vermutlich auf des Grafen Lehrbach Betreiben trat an seine Stelle, da sich Preysing zu tief mit den französischen Gesandten einließ, seit dem 22. Februar 1798 Graf Topor Morawitzky als Vertreter Bayerns. Graf Preysing zog sich 1817 vom Staatsdienst zurück und starb 1827. Mit ihm erlosch das Geschlecht im Mannesstamm.

Sein Besitz bei Aschau, das Stammschloß Hohen-Aschau, ist mit seinen einzelnen Baulichkeiten getreu wiedergegeben, vermutlich bei Benutzung eines etwa gleichzeitigen Stiches. Neben dem Schloß mit hohem Turm ist die Schloßkirche und am Abhang des Berges die 1648 von Wolfgang Scherr erbaute Rastkapelle sichtbar. Hohenaschau, von Apian als „perelegans caput hujus territorii“ bezeichnet, wurde ab 1620

von der Familie Preysing nur mehr zur Zeit der Jagden bewohnt. Im Jahre 1809 plünderten es Tiroler Freiheitskämpfer, wobei ihnen ein großer Teil der Rüstkammer in die Hände fiel.

Sind wir über die Person des Empfängers und über die Bestimmung der Schüssel, die jedenfalls nach Hohenaschau kam, auch so weit unterrichtet, so fehlt uns eine Aufklärung über ihre eigentliche Heimat. Daß sie in Bayern erzeugt wurde, ist zweifellos; Kreussener Arbeit, für die sie bisher gehalten wurde, ist sie aber keineswegs. Nicht Steinzeug, sondern gewöhnlicher Hafnerton bildet das Material. Die Bemalung, speziell die Farbenpalette weist in den Nordosten Bayerns, wo in Kreussen die Töpfer ihre Erzeugnisse aus Steinzeug und im nahen Fichtelgebirge die Glasmacher ihre Humpen mit den gleichen Farben bemalten. In diesem Gebiet, wo ich übrigens enge Beziehungen zwischen dem fränkischen Töpferhandwerk und der Fichtelberger Glasindustrie vermute, ist die Schüssel der Sammlung Werner entstanden.

DER NEUBAU DES NORDISCHEN MUSEUMS IN STOCKHOLM ✿ VON HARTWIG FISCHEL-WIEN

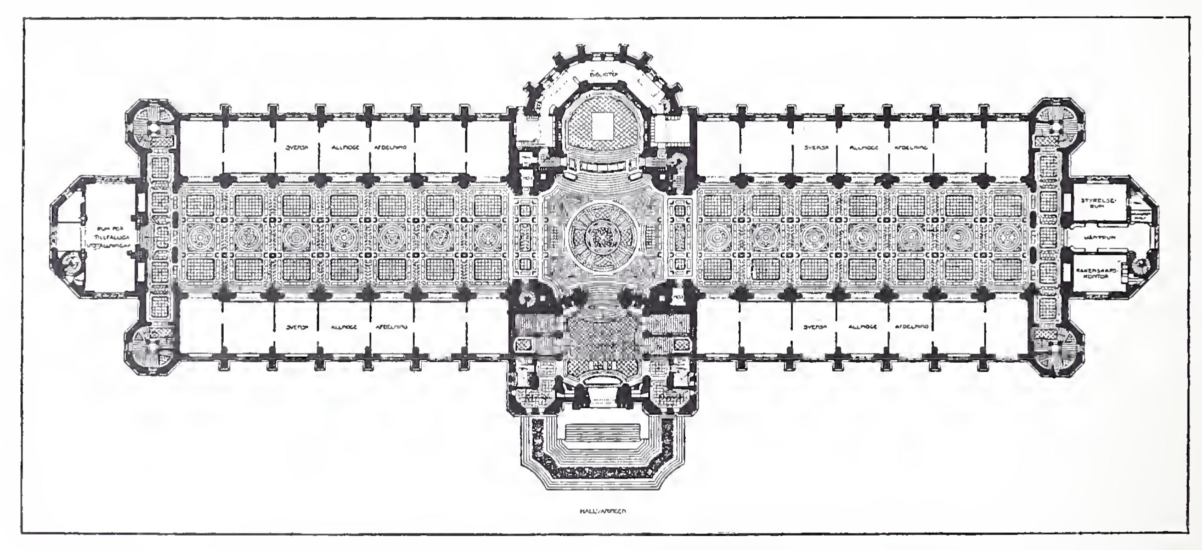
ALS die Allgemeine Kunst- und Industrieausstellung in Stockholm im Jahre 1897 viele Freunde des Nordens in die schöne Hauptstadt Schwedens lockte, waren die reichen Sammlungen des Nordischen Museums noch in unzulänglichen Räumen, ungünstig aufgestellt, in mehreren Gebäuden zerstreut. In Djurgarden aber, dem aufgelassenen Tiergarten des Königs, war als eine der größten Sehenswürdigkeiten das Freiluftmuseum schon aktiviert, jene mustergültige Vereinigung von typischen volkstümlichen Bauwerken mit einem reizvollen Park. Und in dem benachbarten Ausstellungsrayon fiel ein mächtiger Bau in roten Ziegeln und hellem Stein neben den temporären Gelegenheitsbauten auf, den man als einen Teil des künftigen Heims für die Volkskunstsammlungen bezeichnete.

Es war also damals schon ein ansehnlicher Teil des Monumentalbaues fertig, der erst im Jahre 1907 am 8. Juni eröffnet wurde. Und wenn wir die Baugeschichte weiter zurück verfolgen, erfahren wir, daß Dr. Hazelius schon 1876 mit Sammlungen für den Baufond begann. Der Bau ist ja, wie die Volkskunstsammlungen selbst, vorwiegend durch Privatinitiative zustande gekommen. Die königliche Munifizenz, die einen prächtig gelegenen und ausgedehnten alten Park ganz der großen Aufgabe zur Verfügung stellte, stand der Opferfreudigkeit des Bürgertums helfend zur Seite. Die Errichtung des Museums wurde als nationale Pflicht betrachtet und in diesem Sinne gefördert.



Das Nordische Museum in Stockholm

Darum war der erste Plan auch ein weit ausgedehnter. Man wollte nicht bloß Räume für Sammlungszwecke schaffen, es galt, einen Mittelpunkt der nationalen Interessen, ein Denkmal schwedischer Kraft zu gründen. Nirgends hat man damals so sehr wie in Skandinavien den hohen Wert volkstümlicher Kunst begriffen, nirgends so klar erkannt, welche Nahrung das Nationalgefühl und die künstlerische Tätigkeit aus dem Boden der Heimat empfangen konnten. Während die mächtigen Staaten Europas der großen historischen und



Das Nordische Museum in Stockholm, Hallengeschoß-Grundriß

internationalen Kunst, der ethnographischen Wissenschaft, welche die ganze Welt umspannt, Paläste bauten und die Reste der heimischen Volkskunst unbeachtet der Vernichtung überließen, war man im Norden darauf bedacht, selbst die einfachste Betätigung des Bauern der Heimat zu schätzen, wenn sie Kunstgefühl und Eigenart verriet. Man sammelte zu einer Zeit, wo noch die Tradition am Leben war, und fand bei einer scheinbar armen und harter Lebensarbeit gewidmeten Bevölkerung künstlerische Schätze von überraschender Mannigfaltigkeit und ursprünglicher Kraft. Diese reiche, viel-



Das Nordische Museum in Stockholm, Haupteingang von Innen

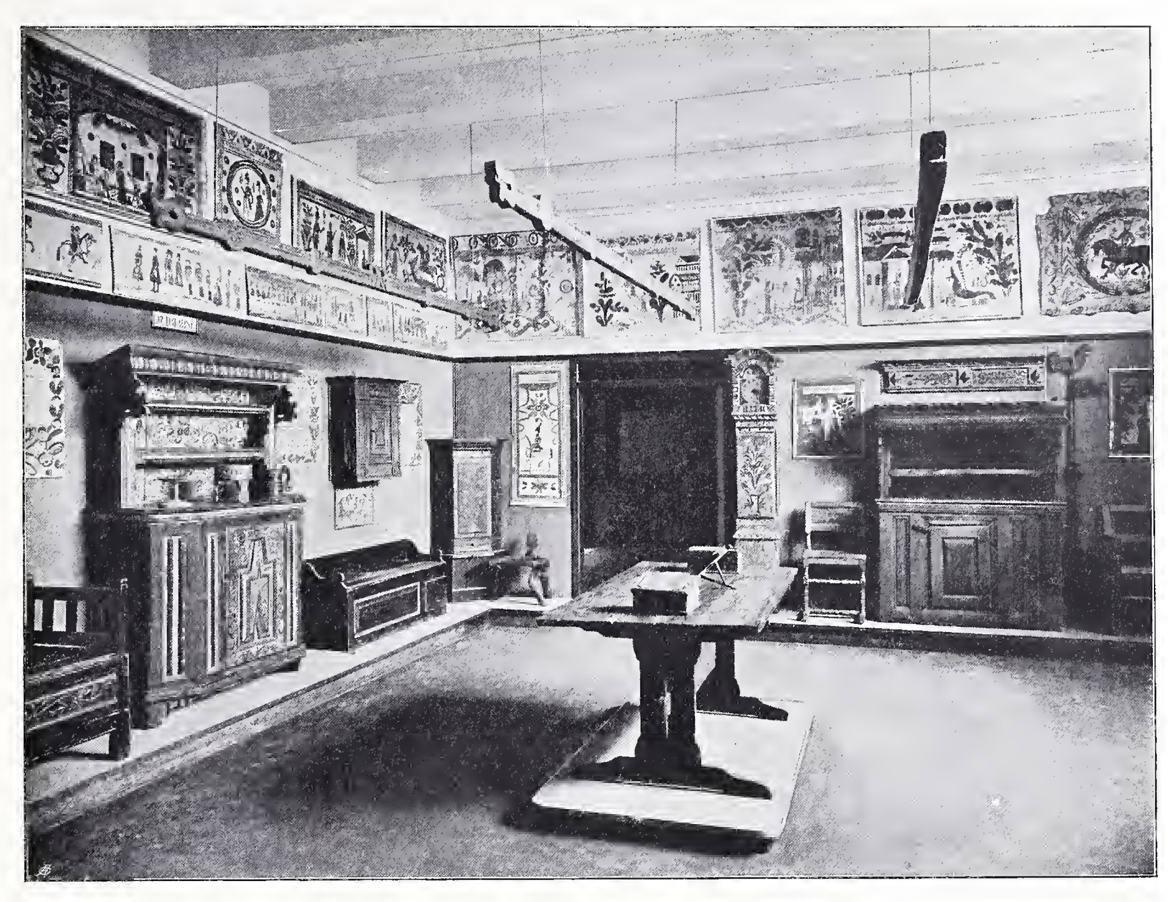
seitige und kostbare Sammlung, das Resultat der Lebensarbeit eines unermüdlichen Freundes der Volkskunst, sollte den Kern einer großen Bauanlage bilden. Hallen für Versammlungszwecke, eine Kirche, Vortragssäle, eine Bibliothek, Studienräume sollten sich anschließen und so eine kleine Welt für sich bilden, die dem Kultus der nationalen Eigenart gewidmet wäre.

Man muß es im Grunde sehr bedauern, daß die wichtigsten Schritte zur Schaffung der Bauanlage in eine Zeit fielen, in welcher die schwedische Baukunst zu sehr noch auf fremden Wegen wandelte. Die Plankonkurrenz des Jahres 1883, welche zur Gewinnung geeigneter Bauprojekte ausgeschrieben wurde, hatte vorerst kein zufriedenstellendes Ergebnis; 1888 wurden M. Isäus und J. G. Clason mit der Anfertigung neuer Projektskizzen beauftragt und


Das Nordische Museum in Stockholm, Volkshalle

nach dem Tode des ersteren wurde Professor Clason 1891 als Architekt mit der Durchführung der Ausführungspläne betraut. Inzwischen hatte sich das Programm sehr vereinfacht. Von dem ganzen großen Baukomplex sollte nur etwa ein Drittel zur Ausführung gelangen; der Haupttrakt mit der Volkshalle, der Kirche, den Sammlungs- und Bibliotheksräumen. Außerdem war auch der Charakter der Bauformen durch jenes Vorgehen bestimmt worden, das im XIX. Jahrhundert so oft maßgebend war. Man strebte die Verwendung nationaler „Motive“ aus den Werken der heimischen Baukunst an und griff auf die Schloßbauten der Renaissancezeit zurück, welche im Norden noch vielfach erhalten sind.

Diese Werke kennzeichnen das Weiterleben mittelalterlicher Konstruktionen und den Einfluß holländischer und norddeutscher Künstler. Mit ihren steilen Giebeln und schlanken Türmen, den rohen Ziegelflächen und dünnen Steinbändern mit zierlichen Steinornamenten, kommen sie den Bedürfnissen vielfach gegliederter Wohnbauten sehr entgegen; namentlich die Umgebung Kopenhagens ist reich an solchen Schloßbauten, die wieder mit den norddeutschen Backsteinbauten verwandtschaftliche Züge aufweisen. Sie entstammen einer Blütezeit skandinavischer Macht und Größe und werden im Norden eifrig studiert und geschätzt.



Das Nordische Museum in Stockholm, Geräte aus „Dalarne“

Es läßt sich nicht schwer nachweisen, daß die unmittelbare „stilechte“ Übertragung dieser Formen auf ein Bauwerk unserer Zeit, besonders aber auf einen Museumsbau, der ganz neuen Zwecken dient, künstlerisch und praktisch zu Kompromissen führen mußte.

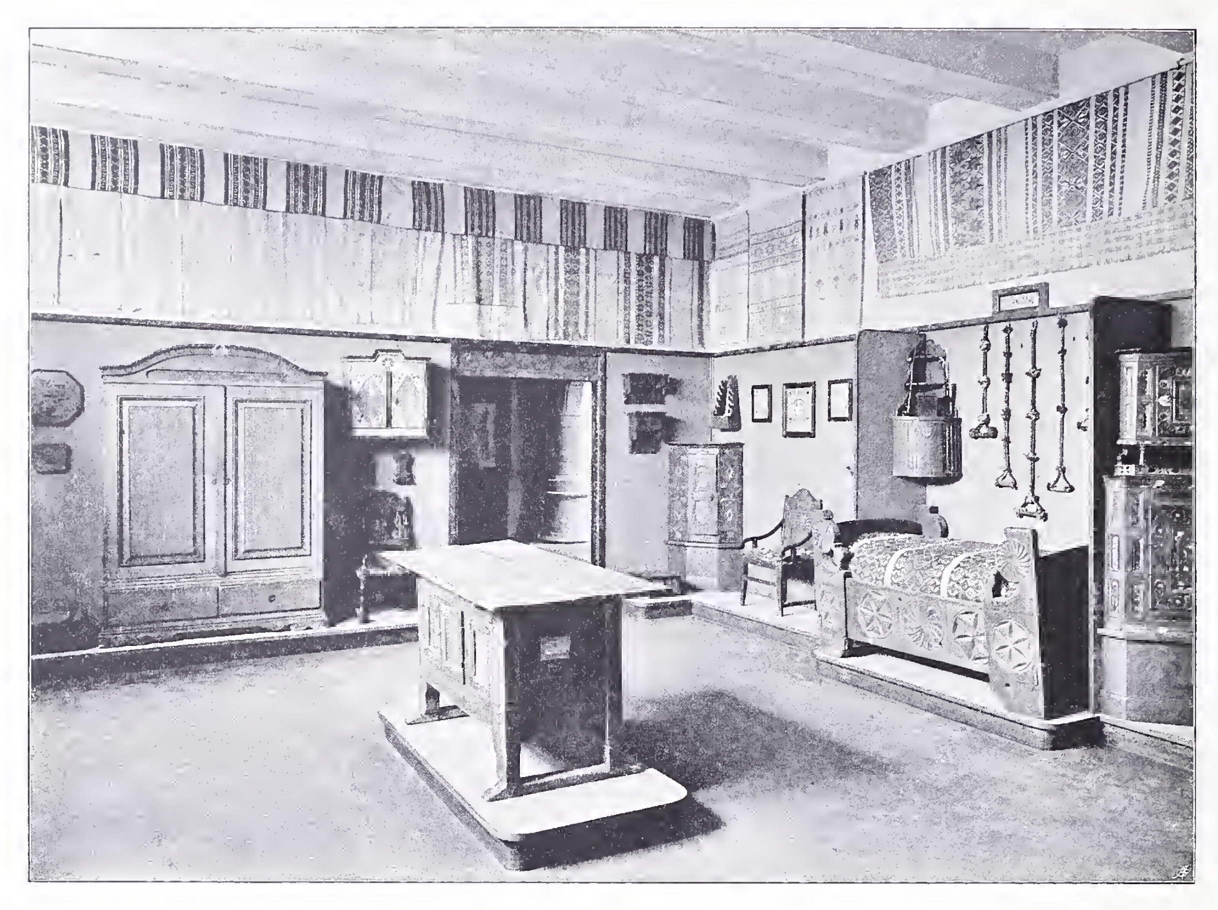
Darum geht der eben vollendete Prachtbau des Nordischen Museums demjenigen, der eine moderne, fortgeschrittene Lösung des Problems erwartet, wie man sie gerade im Norden sucht, nicht sehr nahe. Hingegen wird jeder, der eine formvollendete, gewandte und durchgebildete Anwendung historischer Bauformen liebt, sehr befriedigt werden.

Die reich geschmückte, vielgiebelige, von zahlreichen Türmen bekrönte Außenseite gibt ein bewegtes Architekturbild. Im Innern ragt eine mächtige, hohe, von Rippengewölben überdeckte Halle durch alle Geschosse wie das Mittelschiff einer gotischen Basilika; eine lange Stufenreihe führt in der Mitte der einen Längseite zu einer erhöhten Abside, in der eine Monumentalfigur, König Gustav Wasa, der Reichsgründer, thront und die ein schwedisches Pantheon werden soll.

Gegenüber betont ein monumentales Steinportal den Eingang. Überall strenge stilistische Reminiszenzen in gutem Material mit Eleganz durchgeführt — viel Anknüpfungen an die Kirchenbaukunst —, aber keine neuen

Baugedanken, die aus den speziellen Aufgaben eines Museums herausgeholt sind und moderner Konstruktionsweise entsprechen.

Erst wenn man die Stockwerke betritt und die lange Flucht aneinandergereihter Säle durchwandert, die in günstigen Dimensionen angeordnet, den Geräten und Kostümen, den Interieurs bäuerlicher und bürgerlicher Herkunft treffliche, helle Unterkunft bieten — erst dann fühlt man wieder den Zauber der eigenartigen urwüchsigen Kraft, durch den die skandinavischen, wirklich volkstümlichen Arbeiten wirken.



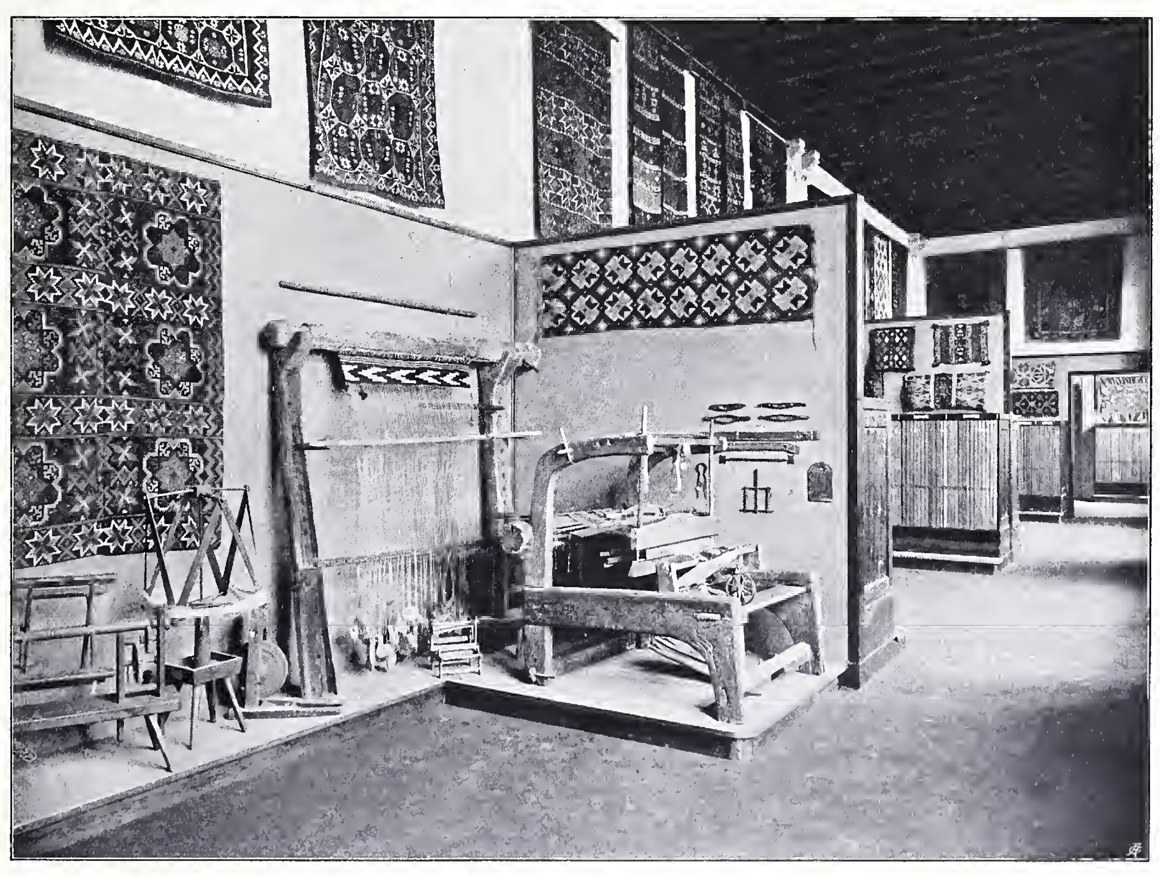
Das Nordische Museum in Stockholm, Geräte aus „Schonen“

In diesem Gegensatz einer selbstbewußten, wenn auch oft naiven, einer sicheren, wenn auch oft derben Volksweise zu dem feinfühligen, gelehrten und dabei doch so unfreien Anempfinden einer „historischen“ Bauweise liegt eine gewisse Tragik, die uns leider bei modernen eklektischen Werken so häufig begegnet. Die Anordnung des Gebäudes, die geistreiche Unterbringung des reichen Museuminhalts, wie sie vom Direktor des Museums Dr. Bernhard Salin nach eingehenden Vorstudien glücklich durchgeführt wurde, haben wir in diesen Blättern schon dargestellt, als sie eben festgelegt wurde (VIII. Jahrgang, 1905, Heft 1).

Auch einige Bauernstuben und ein Rückblick auf die Entwicklung der Sammlung wurden hier schon vorgeführt (VII. Jahrgang, 1904, Heft 3 und 4),



Aus dem Nordischen Museum in Stockholm



Das Nordische Museum in Stockholm, Hausweberei



Das Nordische Museum in Stockholm, Bürgerstube aus dem XVIII. Jahrhundert

wobei die nordische Volkskunst eine ausführlichere und eingehendere Würdigung fand.

Heute ergänzen wir das bereits gegebene Material durch Aufnahmen aus solchen Sammlungsräumen, die nicht gerade jene mit Recht berühmten nordischen Bauernstuben enthalten; sie zeigen, wie die verschiedensten Einzelmöbel, Geräte und Textilgegenstände zu Gesamtbildern vereinigt wurden, sie führen die Ergänzung der Volkskunst durch bürgerliche Milieus vor; sie zeigen schließlich Proben für die Gestaltung der architektonisch hervorgehobenen Teile des Bauwerks.

Einige Maße mögen das Vorgeführte ergänzen. Die großen Raumverhältnisse gehen daraus hervor, daß die Länge des Gebäudes 153 Meter beträgt und seine Firsthöhe 38 Meter. Die Halle ist allein 128 Meter lang. Es ist viel Granit in den Grundmauern und Sockeln verwendet, Sandstein mit Ziegeln im Aufbau, Marmor und Kalkstein im Innern. Auch die Betoneisenkonstruktion spielt schon bei den Decken eine Rolle.

Diese gediegene Ausführung hat auch ansehnliche Baukosten verursacht: gegen 5 Millionen Kronen österreichischer Währung. Die sechzehnjährige Bauzeit hat verschuldet, daß das trefflich vorbereitete, tüchtig behandelte Werk von einer Generation eingeweiht wurde, welche ganz andre Forderungen an die Baukunst stellt, wie die Begründer des Baues



Das Nordische Museum in Stockholm, Bürgerstube aus dem Anfang des XIX. Jahrhunderts

ahnen mochten. Trotzdem bleibt vieles an dem Werk unserer Bewunderung wert, denn es ist das Resultat reifer Erwägungen, zielbewußter Tatkraft.

Wenn wir erfahren, daß die Festhalle des Museums der größte Versammlungsraum Schwedens ist, erkennen wir die Großzügigkeit des ganzen Unternehmens. Wenn wir die sorgfältige Ausstattung der Anlage zum Zweck ihrer Benutzung und ihres Studiums kennen lernen — Bibliotheksräume, Studierzimmer, Arbeitsräume, Werkstätten, photographische Einrichtungen —, so erkennen wir den fortgeschrittenen Standpunkt der Museumsleitung, die nicht nur die Unterbringung, sondern auch die fruchtbringende Nutzanwendung der Schätze im Auge hatte.

Und schließlich zeigt das Programm der Aufstellung die große Vollständigkeit des Sammlungsprinzips, das auf einen sorgfältigen Ausbau des Vorhandenen bedacht ist.

Mit Recht wurde die Erweiterung durch Einbeziehung bürgerlichen Kunstfleißes gesucht, denn auch hier ist ein national gefärbter Einschlag zu fühlen. Das Bürgertum war bis zum Ende des XVIII. und vielfach noch bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts der Träger von Traditionen, die ihre Eigenberechtigung hatten. Ihm war der kosmopolitische, der internationale Einfluß nicht so maßgebend wie der gleichzeitigen aristokratischen Kultur;

in ihm lebte eine Volkstümlichkeit, insbesondere in kleinen Städten, die Ursprünglichkeit besaß, ohne Reichtum vorauszusetzen. Sehr wertvoll erscheint auch die Betonung der handwerklichen Seite des Kunstgewerbes. Der reiche Vorrat an Einzelobjekten gestattete eine Gruppierung der Ausstellungsobjekte nach Techniken und Materialien, außerhalb der Anordnung nach territorialer Zugehörigkeit und nach Gesamtbildern.

Die schwedische Bevölkerung ist trotz der Einheitlichkeit der Sprache abgestuft nach Provinzen von deutlich getrennter klimatischer, geologischer Beschaffenheit und auch kunstgewerblicher Betätigung. Gebirge und Ackerland, Wald und Wiesengegend, Meeresküste und Binnenseen riefen auch verschiedenartige Neigungen und Bedürfnisse hervor. Auch Wechselbeziehungen mit Nachbarvölkern, wie den Finnländern und Lappländern, Handelsbeziehungen und kriegerische Unternehmungen hinterlassen ihre Spuren. So ist eine große Mannigfaltigkeit gegeben, trotzdem ein gemeinsames Band alle die Lebensäußerungen umschließt.

Diesen Verhältnissen wurde das Gebäude durch die große Anzahl von Kompartimenten gerecht, die sich längs der Galerien der Halle in gerader Flucht aneinanderreihen. Die Halle selbst dürfte einen musealen Zweck durch Aufnahme der Gegenstände der Leibrüstkammer erhalten.

Im Zusammenhang mit dem benachbarten Freiluftmuseum bildet so der neue Museumsbau wirklich das würdige Denkmal skandinavischen Volkstums, zielbewußten energischen Strebens und stolzer Selbstachtung, das nur eine freie und starke Nation schaffen konnte.

Das begeisterte und sichere Eintreten des schwedischen Volkes für die eigene Sache hat ihm auch die Anerkennung der ganzen europäischen Kulturwelt gesichert, die in dem Nordischen Museum zu Stockholm eine höchst wertvolle Bereicherung ihres Besitzes als Kunst- und Kulturdokument erblicken kann.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

SOMMERKUNST. Die Fremden, die im Sommer durch Wien reisen, fragen sich vermutlich mancherlei. Ganz gewiß aber fragen sie sich, warum nicht in Wien, wie in nachgerade allen deutschen Kunststädten, auch im Sommer eine vollgültige Kunstausstellung sei. Wenn die seit einigen Jahren gebräuchliche Sommerausstellung im Künstlerhaus von den Leuten „Fremdenausstellung" genannt wird, hat dies immer so den gewissen beleidigenden Tonfall, wie wenn man etwas nicht ernst nimmt. Denn eine interessante Fremdenausstellung ist doch nur eine, in die auch der Einheimische gern hineingeht. Tut er dies nicht, so lohnt sich der Besuch gewiß auch für den besseren Fremden mit nichten. Diesen Sommer nun haben wir in Wien die „Kunstschau" der Klimt-Gruppe gehabt, eine bedeutende Ausstellung, die interessanteste dieser Saison, wie kürzlich auch Hermann Muthesius in „Kunst und Künstler" ausführte. Und sie war nichts weniger als tot, auch in den toten Monaten. Sie war ein neuer Beweis, daß für etwas wirklich Sehenswertes in Wien jederzeit ein Publikum vorhanden ist. Auch im „Hagenbund" hielt die stattliche Jubelausstellung

den ganzen Sommer vor. Man fragt sich nun: wird dieses Beispiel nicht endlich Nachfolge finden? Ist Wien nicht so weit Kunststadt wie Berlin, München, Dresden, Darmstadt, gelegentlich Düsseldorf, Nürnberg, Crefeld? Alle diese Städte schätzen den Sommer, der sie international macht, und suchen den Fremdenstrom für einen Augenblick zu fesseln. Verweile doch, du bist so schön! Nur Wien hat noch immer den alten aristokratischen Stadtstolz, wie wenn man zwei Bände Weltgeschichte hindurch ohnehin der Mittelpunkt gewesen ist. Ohnehin! Ach, es gibt heute kein Ohnehin mehr. Der Wettstreit der Städte, auch der Weltstädte, ist an der Tagesordnung. Und nun erst der Kunststädte. Da heißt es denn rufen und locken, die Leute bei ihren Liebhabereien und Instinkten packen, wenn man nicht von der Strömung des Lebens immer mehr seitab getrieben werden will. In Wien besteht ein Verein zur Förderung des Fremdenverkehrs, dem die Stadt schon viel verdankt. Hat er sich aber schon dieses Themas bemächtigt, mit der Energie und Folgerichtigkeit, deren eine solche gemeinnützige Anbahnung bedarf? Bildende Kunst ist eben bei uns noch immer nicht für alle Leute Lebensbedürfnis und die Scherflein des Interesses fallen für sie meist ganz zuletzt ab. Und auch dann tun sie es weniger aus unstillbarer Sehnsucht nach dieser Art von Schönheit, als weil der Begriff Kultur schlechterdings nicht mehr ohne Kunst denkbar ist. Man ist eben noch in kunstloser Zeit aufgewachsen und hat diesen Hunger nicht mit auf die Welt gebracht. Immerhin ist es ja in Wien nachgerade besser geworden. Die Regierung und Volksvertretung haben heute die Augen und sogar die Hände offener als je. Auch die jetzige Stadtverwaltung holt vieles nach und Bürgermeister Dr. Lueger gibt der Zeit ihre Kunst mit so vollen Händen, als er sie eben voll hat. Zum erstenmal haben jetzt Staat und Stadt auch durch ihre reichliche Unterstützung einer sommerlichen Kunstschau dem modernen Standpunkt Rechnung getragen. Sollte sich nicht daraus etwas Großes, Dauerndes entwickeln? Die Ergebnisse dieses Sommers sind ermutigend, aber man müßte schon jetzt ans Werk gehen und die Angelegenheit beizeiten organisieren, um rechtzeitig auf dem Plan zu sein. Den Parteistandpunkt beiseite. In Berlin und München gibt es für keine Künstlerverbindung einen Sommerschlaf. Genossenschaft und Sezession bleiben beide wach und leisten nach Kräften. Auch in Wien muß es möglich werden, die Form für ein künstlerisches Sommerleben zu finden, dieser alljährlichen Ausschaltung aus dem Kreislaufe des Kunstlebens ein Ende zu machen.

JOSEF M. OLBRICH. Am 9. August ist J. M. Olbrich in Darmstadt gestorben. Eine tückische Krankheit (Leukämie) hat dem Leben des nur einundvierzigjährigen Künstlers ein Ende gemacht. Wie an der Stätte seines letzten Wirkens, die durch ihn zu einem neuen deutschen Kunstmittelpunkt geworden, hat auch in Wien, wo der junge österreichische Architekt, bekanntlich ein geborner Troppauer, sich die Sporen der künstlerischen Selbständigkeit erwarb, diese Nachricht echte Trauer erregt. Sein Name ist mit dem jüngsten Werden und Aufschwung der Wiener Neukunst innig verknüpft. Als Mitbegründer der Sezession und Erbauer des Sezessionshauses, seinerzeit viel geschmäht und viel gelobt, gewiß aber als hervorragendes Talent anerkannt, bleibt er eine sympathische Gestalt der Wiener Kunstgeschichte. Aus dem Kreise Otto Wagners hervorgegangen, an dessen Stadtbahn er schon eifrig mitarbeitete, suchte und fand er bald den eigenen Weg. Er und Josef Hoffmann standen im Nachwuchs voran, zwei grundverschiedene Naturen; Olbrich, der koloristische und dekorative Phantasiemensch, gleichsam mit feministischem Einschlag, Hoffmann, der Logiker und Stilist mit einer mehr induktiven Art Phantasie, deren Grundzug männliche Strenge ist. Beide brauchten Jahre des Reifens, um zu sich selbst durchzudringen. Vor zehn Jahren, als man von den historischen Stilen um jeden Preis los wollte, galt es einen verwegenen Sprung ins Unbekannte. Niemand wußte noch, wohin er schließlich gelangen würde. Das Haus der Sezession war das erste rücksichtslose Bauwagnis in Wien. Sein Urheber mußte den Mut des Kanonenfutters haben und eine Art heroischer Naivität, um das unbeirrt zu Ende zu führen. Es war ein kühner Versuch am Lebendigen, der auf alle Fälle die große Debatte in Fluß brachte und selbst das in Bausachen

schwer anregbare Publikum zur Parteinahme bewog. In jenem ersten Taumel von Schulfreiheit entstanden für Wien einige sehr bemerkenswerte Werke Olbrichs: die Villa Friedmann in der Vorderbrühl, die Villa Bahr in Ober St.-Veit, das Grabmal Klarwills auf dem Döblinger Friedhof. Daneben eine Fülle kunstgewerblicher Gegenstände jeder Art. Der frohe Schmucksinn Olbrichs, seine sprudelnde Fruchtbarkeit tobten sich nach Herzenslust aus. Die Neuartigkeit der Einfälle stieß wohl auf vielen Widerspruch — wer denkt nicht an seine Möbel und Geräte in den ersten Ausstellungen der Sezession? —, aber sein wienerischer Schick, die Apartheit und gewinnende Anmut seines dekorativen Wesens brachten die Epigramme doch zum Schweigen. Diese Werke bleiben nun Denkmäler einer jugendlichen Phase der neuwiener Einrichtungskunst, welche die Kunstgeschichte nicht übersehen wird. Seine Berufung nach Darmstadt durch den Großherzog Ernst Ludwig (1899) erregte nicht geringes Aufsehen. Dort ging nun eine neue Welt an. Die „freischaffende Künstlerkolonie", ihre große Ausstellung unter dem wenig gelungenen Namen „Ein Dokument deutscher Kunst", dann die Zwistigkeiten unter den Meistern, Ersatz der Ausgeschiedenen – es war doch kein Karpfenteich, dort auf der Mathildenhöhe. Für Deutschland war es ein großes Beispiel lebendig gewordener Kunst und ihrer Menschlichkeiten. Kraft wurde dort jedenfalls ausgelöst und auch die jetzige hessische Landesausstellung zeigt, daß Geist in diesem Fleisch und Bein ist. Der von der Stadt Darmstadt dem Großherzog gewidmete „Hochzeitsturm" mit seinem originellen Helm, dessen fünf schlanke parallele Rundbogen wie fünf Finger einer gelobenden Hand gen Himmel gestreckt sind, ist ein echtes Olbrich-Werk, das unter den neuartigen Baugestaltungen unserer Zeit sicher seinen Rang behauptet. In Westdeutschland wird sich überhaupt manche Spur Olbrichs erhalten. Sein hochinteressanter, in jeder Faser eigener Entwurf für das Tietzsche Kaufhaus in Wiesbaden war auch dieses Frühjahr auf der Wiener internationalen Baukunstausstellung im Gipsmodell eines der erfreulichsten Neugebilde. Aus der obligaten deutschen Renaissance ist da etwas durchaus Zeitfarbiges herausgewachsen. Und gerade in der jetzigen „Kunstschau" sieht man im Original ein textiles Meisterwerk seiner erfinderischen Laune, den seidengestickten Wandteppich für den großherzoglichen Musiksalon, förmlich ein Mosaikbild minutiöser Stickerei aus ungezählten Elementen, dabei von ganz gedämpfter, vornehm silbertoniger Farbenwirkung. Wie ihm alles, was Zierat hieß, aus dem Handgelenk strömte, konnte man auch an seinen Interieurs auf der vorjährigen Mannheimer Ausstellung beobachten, wo eine wahre Luxusphantasie sich doch mit merkwürdiger Diskretion und „Geschmackigkeit" tummelte. Was ihm alles einfiel, konnte er nicht einmal ausführen. So entstanden zwei Publikationen, deren erste, „Ideen" (ich hatte das Vergnügen, die Einleitung dazu zu schreiben), ein förmlicher Bienenkorb schwärmender Motive ist. Auch der Wiener Weihnachtsmarkt weiß davon zu sagen. Alljährlich kamen seine neuesten kunstgewerblichen Niedlichkeiten (Stockuhren, Kassetten, Schmucksachen) über die Grenze hereingeflattert und wurden von den Wienern immer freudig begrüßt. Er selbst kam ab und zu und besuchte die einstigen Kriegskameraden, denn der Wiener bleibt Wiener, auch als hessischer Professor und Oberbaurat. Er wird auch in Wien nicht vergessen werden, sondern fortleben als ein Stück Wiener Baugeschichte.

DER AUGUSTINBRUNNEN. Der VII. Bezirk hat kürzlich einen neuen Schmuckgegenstand erhalten, den Brunnen mit der Figur des „lieben Augustin," von Hans Scherpe, dem Urheber des Anzengruber-Denkmals. In einer rechtwinkligen Verbreiterung der Neustiftgasse hat man ihn übereck in eine kleine Anlage gestellt, wo er nur schwer überfahren werden kann. Der liebe Augustin, der selbst der Pest ein Schnippchen schlägt und selbst, wenn „alles hin", den „Hamur" nicht verliert, ist eine sympathische Wiener Volksfigur. War es aber durchaus nötig, den gemütlichen Volkssänger gerade als Alkoholiker im letzten Stadium darzustellen? Vollends auf einem Brunnen, der ein ihm verhaßtes Naß spendet? Der liebe Augustin steht da oben, rein wie ein „Pülcher", vermutlich auch Plattenbruder. Den Dudelsack unter dem Arm, die leere Tasche herausgekehrt, die

Hand mit der „Alles ist hin“-Geberde seitwärts ausgestreckt. Die soliden Bürgersleute bleiben stehen und haben gemischte Gefühle. Einerseits belustigt sie das Anekdotische der Darstellung, andrerseits meinen sie, daß man einem so polizeiwidrigen Individuum, das selbst bei der Burgmusik nicht gern gesehen wäre, doch eigentlich kein ehernes Denkmal in der Wienerstadt zu errichten brauchte. Der Künstler hat sich durch sein populäres Genretalent zu einer argen Übertreibung verleiten lassen. In der Biederzeit hätte man doch einen guten Faden an dem Mann gelassen und ihn von der lyrisch-folkloristischen Seite genommen, wie irgend welche türkische Reiter am „Türkensprung“ oder lugende Lugeckfiguren. Das sind immer wieder die Verführungen jenes Realismus bis aufs Messer, gegen den die jetzige stilistische Strömung ankämpft. Und da Scherpe in seiner Weise ein geschickter Künstler ist, unterliegt er um so sicherer.

WILLIAM UNGER. Der Altmeister der Wiener Radierung leistet der Natur seinen Tribut, indem er nun, ein Siebzigjähriger, von seinem Lehramt an der Akademie der bildenden Künste zurücktritt. Wer und was er für die Wiener Kunst war, ist allbekannt, und es entsprach dem allgemeinen Empfinden, daß er bei diesem Anlaß vom obersten Kunstherrn durch Verleihung des „Ehrenzeichens“ (unseres „pour le mérite“) ausgezeichnet wurde. Es ist auch an dieser Stelle und in diesem Augenblick gewiß nicht nötig, die Kunst William Ungers bei so gebotener Kürze kritisch zu beleuchten. Er ist, wie jeder, der Sohn seiner Zeit und hat zunächst in ihrem Sinn das Höchste geleistet. Damals hielt man die Radierung für eine lediglich reproduktive Kunst und wies sie streng in diese Schranken zurück. Das war der klassifizierende Klassengeist einer deduktiv arbeitenden Theorie. Diese Zeitanschauung machte aus Unger einen der größten reproduzierenden Künstler. Seine Galeriewerke werden allezeit ein Schmuck jeder graphischen Sammlung bleiben. Sein kongruales Verständnis, namentlich der koloristisch interessanten Meister, und seine geistreiche Handschrift machen jedes seiner Blätter wertvoll. Vollends sind gewisse Standardblätter, auch noch aus jüngster Zeit, wie das herrlich in Licht und Schatten blühende Selbstbildnis Rembrandts (herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst) nicht übertroffen. Auch als akademischer Lehrer wird Unger unvergessen bleiben. Dafür sorgt schon seine zahlreiche, lebenskräftige Schule; ein Nachwuchs, auf den viel von den Tugenden des Meisters übergegangen ist. Namen überflüssig; man kennt sie ja. Der Meister selbst wird seinen sogenannten Ruhestand gewiß nicht als Poseur seiner Vergangenheit verbringen. Es hat vielmehr allen Anschein, daß er nun erst recht, wie schon seit einer Reihe von Jahren, als moderner Maler-Radierer, auch in Farben, weiterblühen wird. Darauf freuen wir uns und wünschen ihm herzlich alles Gedeihen.

KLEINE NACHRICHTEN

SALZBURG. DAS ÄLTERE KUNSTGEWERBE AUF DER SALZBURGER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNG. Obgleich Salzburg und das Salzburger Land in Gold- und Eisenschmiedearbeiten, in hölzernem Hausrat, in Schnitzereien und anderen Zweigen des Kunstgewerbes heute noch Hervorragendes leisten und auf der gegenwärtigen Salzburger Ausstellung auch zur Darstellung zu bringen wissen, ist es begreiflich, daß wenigstens auf den Fremden die seit Jahrhunderten angesammelten Schätze älterer Zeit, wie sie auf der Ausstellung hervortreten, im allgemeinen mehr Eindruck machen. Diesem Eindrucke ist es auch förderlich, daß die rückblickende Ausstellung nicht allzu umfangreich ist (sie umfaßt nur einen Teil des Stiegenhauses und drei mäßig große Räume der Staatsgewerbeschule), dann daß ein großer Teil des Ausgestellten augenscheinlich seit Jahrhunderten im Lande vorhanden und auf die dortigen Kunstschöpfungen nicht ohne Einwirkung geblieben ist und endlich daß Vieles sichtlich lokale Umwandlungen sonst verbreiteter Formen darstellt.

Die Auswahl der Gegenstände und die Einrichtung des historischen Teiles der Ausstellung sind fast ausschließlich das Werk des Professors der Salzburger Staatsgewerbeschule, Karl Demel, der seine Aufgabe mit großem Geschicke gelöst hat; nur die Sammlung des Malers H. Fink in Salzburg ist von dem Besitzer selbst angeordnet worden. Wie gesagt, war der zur Verfügung stehende Raum nur gering, immerhin zählt die Ausstellung gegen 1300 Nummern; aber auch die zur Vorbereitung verfügbare Zeit war nur sehr kurz — sie umfaßte nicht mehr als drei Monate. — Es ist somit begreiflich, daß die jetzige Ausstellung nicht den Umfang der im Jahre 1888 im Salzburger Künstlerhause veranstalteten annehmen konnte; dieser standen eben ein ganz anderer Raum und eine viel längere Vorbereitungszeit zur Verfügung. Gleichwohl sind jetzt Werke zu sehen, die damals nicht zugänglich waren, sei es, daß sie noch nicht in Salzburger Besitz waren, sei es, daß die Besitzer sie der Ausstellung nicht überließen. Unter diesen neu erschienenen Werken möge etwa das „Rupertuskreuz" aus Bischofshofen hervorgehoben sein, das, anderthalb Meter hoch, in getriebenem vergoldeten Kupfer (über einem Holzkerne) ausgeführt ist und romanisches Rankenwerk mit Tieren zeigt (bemerkenswert sind besonders auch die bandartigen und ähnlich gestalteten Füllornamente, die sich an den Seitenflächen in reicher Abwechslung finden), dann etwa ein Traubenpokal des XVI. Jahrhunderts, Eigentum der Frau Anna Zeller, Bürgermeisterswitwe in Salzburg.

Die ältesten Ausstellungsgegenstände sind von den Stiften Sankt Peter und Nonnberg in Salzburg beigestellt worden. So von Sankt Peter die berühmte romanische Mitra mit den Goldrosetten und Korallen, dann der sogenannte Rauchmantel aus grünem ziselierten Seidenstoff mit süditalienischen Goldborten und Perleneinfassungen; weiters das bekannte romanische Pastorale mit reichziseliertem Knaufe und mit perlengestickter Bursa; dann das große spätgotische Pastorale von 1487. Beachtung verdient auch das romanische Reliquiar in Kasettenform mit steilem Dache. Die durchbrochene Elfenbeinschnitzerei ist hier mit Goldplättchen unterlegt, doch kann man heute vielfach das darunter befindliche Zypressenholz des eigentlichen Kästchens gewahren; die Gravierung des Elfenbeines ist mit schwarzer und roter Farbe ausgefüllt. Diesem Reliquiar verwandt ist ein kostbares Perikopenbuch. Wichtig ist auch der „Speisekelch" mit Patene und Fistula, ein spätromanisches Werk aus vergoldetem Silber; merkwürdig sind daran unter anderem auch die Nachbildungen arabischer Schrift.

Ein silberner Hausaltar vom Jahre 1494 ragt durch seine Figurenschnitzerei in Perlmutter hervor. Ein gesticktes spätgotisches Caselkreuz ist durch die Plastik des Figürlichen bemerkenswert. Unter den Stickereien wären sonst noch zwei Kelchdecken des XVI. bis XVII. Jahrhunderts zu erwähnen; die eine ist sehr reich mit Renaissanceranken in bunter Seide geziert, die andere zeigt einzelne meisterhaft ausgeführte Pfauenfedern in bunter Seidenstickerei und eine reiche spanische Spitze. Doch ist mit der Aufzählung dieser Stücke die Zahl der bemerkenswerten Arbeiten aus Sankt Peter noch lange nicht erschöpft.

Aus dem Besitze des Nonnenstiftes auf dem Nonnberge wäre eine romanische Gußform aus Speckstein mit der Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes zu erwähnen, dann etwa das Stück eines in Gold und farbiger Seide gestickten, gotischen Altarbehanges mit der Darstellung der Kreuzigungsgruppe und zahlreicher Engel, ein Werk, das trotz einiger Erneuerung sehr bezeichnend und reizvoll ist.

Ein mit großer Schrift bestickter Altarbehangstreifen von 1591 in Aufnäharbeit und mit dem Kuenburgischen Wappen weist noch gotische Buchstaben auf, läßt bei näherer Betrachtung aber doch deutliche Renaissance-Einflüsse hervortreten.

Hervorzuheben wäre noch eine große in Wolle bestickte Hängedecke von 1486 mit spätgotischem Rankenwerke, dem Namen Christi und den Evangelistensymbolen herum; besonders die Erhaltung der Farben macht das Stück bewunderungswürdig.

Auch eine große Anzahl von Gobelins hat das Stift Nonnberg zur Verfügung gestellt; zum bedeutendsten gehört wohl das große niederländische (burgundische) Stück aus der späteren Zeit des XV. Jahrhunderts mit einer Darstellung der Judith.

Unter den Holzschnitzereien aus Nonnberg fallen zunächst zwei Spezereibehälter in Form von Löwen auf, von denen besonders der eine noch ganz romanischen Typus zeigt. Ein reicher in Holz geschnitzter und bemalter Flügelaltar der spätgotischen Zeit ist wohl als Salzburger Arbeit anzusehen und von großer Schönheit. Eine Holzstatuette, Maria mit dem Kinde darstellend, von kräftiger und zugleich schwungvoller Form, gehört noch dem XV. Jahrhundert an; eine gleichfalls in Holz geschnitzte und bemalte Statuette, die heilige Anna, ist jünger (1. Hälfte des XVI. Jahrhunderts), aber von besonderer Schönheit. Unter den Metallarbeiten aus dem Nonnberger Stifte fällt ein Nürnberger Nautilusbecher von 1648 auf. Sehr groß ist weiterhin die Zahl trefflicher Eisenarbeiten (vergoldeter Leuchterarme, Schlösser, Hostieneisen), Kästchen, Model und anderes aus den verschiedensten Zeiten; diese Werke sind jedenfalls ein beredtes Zeugnis für die Kunstfreundlichkeit des alten Stiftes, das, nebenbei bemerkt, heute noch durch die Pflege zarter Nadelarbeit hervorragt.

Aus der Kirche des vor wenigen Monaten abgebrannten Ortes Lessach im Lungau ist ein Meßkleid ausgestellt; da es verspätet eingelangt ist, fehlt es im Kataloge. Es trägt das Wappen der Rottmayer und die Jahreszahl 1566 aufgestickt; ohne diese Zahl würde man den prächtigen Stoff des Meßkleides für weit älter halten — natürlich könnte er es auch trotz der Jahreszahl sein. Symmetrisches Pflanzenwerk und symmetrische Hunde über einer geflochtenen Hürde lassen zunächst an ältere Zeit denken; doch stimmt dann bei näherer Besichtigung die Art, wie der grüne Samtflor des Musters mit den vereinzelten roten und blauen Blumen auf dem glatten bläulichen Grunde aufsitzt, schon zu der plastischen Auffassung und eigentümlichen Farbengebung der Renaissance; einige Stellen des Musters sind übrigens durch aufgesticktes Gold gehoben.

Unter den geistlichen Ausstellern wären noch die Kollegiatstifte Mattsee und Seekirchen, das Augustinerstift Klostermühlen und das Ursulinenkloster in Salzburg zu erwähnen.

Von Interesse sind auch die verschiedenen wertvollen Zunftzeichen und sonstigen Besitztümer der Innungen, wie das spätgotische Kreuz der Fleischerinnung in Salzburg. Fast einen ganzen Raum für sich nimmt die Finksche Sammlung ein; sie umfaßt sowohl Möbel, besonders aus der Renaissance, als auch Gobelins und Kleingeräte, vor allem aber Prunkwaffen der alten Salzburger Erzbischöfe. Es sind Stücke, die im Jahre 1809 und zu anderer Zeit ins Ausland gelangt waren und von dem jetzigen Besitzer an vielen Orten, vor allem in München, zurückgekauft worden sind. In demselben Raum wie die Finksche Sammlung befinden sich übrigens noch zwei schöne geschnitzte Renaissanceportale aus salzburgischen Patrizierhäusern.

In dem anstoßenden Raume sind mehrere alte Einrichtungen und Einzelstücke, die von der späteren Renaissance bis zum Empire reichen, ausgestellt. Unter anderem wäre ein sehr schöner Barockschrank aus Neumarkter bäuerlichem Besitze hervorzuheben; die maßvoll und doch kräftig geschnitzten Ranken sind besonders gut durchgeführt. Es handelt sich jedenfalls um eine Arbeit, die später, als sie nicht mehr „modisch" war, zufällig an einen abgelegeneren Ort versprengt wurde; im ganzen ist das Werk den in der Nähe aufgestellten Kapitelstühlen aus Sankt Peter verwandt.

Ein Rokokobett, das sich heute in demselben Besitze wie der eben angeführte Schrank befindet, ist eine der sonst in Österreich so seltenen Naturholzarbeiten der Rokokozeit und läßt sich einigermaßen den Lütticher oder Aachener Erzeugnissen vergleichen. Eine bemerkenswerte Vertretung findet das Rokoko auch durch einen großen Eckschrank aus dem Besitze der Frau Straubinger zu Saalfelden; leider ist nur die Bemalung nicht mehr erhalten. Besonders reich tritt diese dafür in einer Einrichtung (Schrank, Bett und anderes) hervor, Eigentum des Vizebürgermeisters Ott; es zeigt sich hier noch im Jahre 1813 ein volkstümliches Fortleben der Louis-XVI-Formen.

Eine ausgesprochen volksmäßige „Mühltruhe" von 1834 zeigt neben strengen Stilisierungen ganz naturalistische Darstellungen (Landschaften und Tiere) in flacher Holz-

schnitzerei. Die zahlreichen kleinen Geräte aus Zinn, Kupfer, Fayence (Riedenburg), die Uhren und Kostümstücke können hier auch nicht in einer Auswahl erwähnt werden.

Es sei nur noch auf die geschmackvolle Ausgestaltung des oberen Stiegenhauses zu einer Fahnen- und Waffenhalle hingewiesen und auf das schöne Marmorportal von 1747, das dem alten, jetzt niedergerissenen Leihhause entstammt; es schmückt hier den Eingang zu den eigentlichen Ausstellungsräumen, ein Zeichen, daß sich leider auch in Salzburg die Kunst aus der Öffentlichkeit vielfach in den Schutz der Museen flüchten muß. Doch wird die Ausstellung ihren Zweck erfüllt haben, wenn sie in weiteren Kreisen, insbesondere in denen des Heimatlandes, wieder Liebe zum überkommenen Schönen erweckt; für neues Schöne ist dabei immer noch Raum. M. Dreger

WIEN. KAISER-JUBILÄUMS-MÖBELAUSSTELLUNG 1908. Am 12. September wurde in den Räumen der Gartenbaugesellschaft die Kaiser-Jubiläums-Möbelausstellung 1908 eröffnet, die vom Klub der Industriellen für Wohnungseinrichtung veranstaltet ist. Die Gesamtinstallation stammt von dem Architekten Karl Witzmann, dessen Entwurf von der Beurteilungskommission preisgekrönt worden war. Vom Hauptraume aus, in dem eine Kaiserbüste von Frl. Lona von Zamboni aufgestellt ist, gelangt man in die einzelnen Interieurs, von denen immer einige zu einer Wohnung zusammengefaßt sind. Besonders bemerkenswert sind hier die äußerst gelungenen Raumkompositionen und die Art, wie die Lichtquellen künstlerisch verwendet sind. Wir finden da große verglaste Erker, durch Pfeiler geteilte Fensterwände und vor allem kleine breite Fenster mit hohem Parapet. In allen Räumen sind schmale kleine Türen angebracht in der Art, wie die Anordnung in englischen Häusern getroffen ist, die endlich wohl auch in unserer modernen Zinshausarchitektur Platz greifen sollte, um auch den Minderbemittelten die Möglichkeit zu bieten, ihre Räume vollständig auszunützen, die in ihrer jetzigen Anlage mit den vielen Fenstern und den großen Türen fast unmöglich machen, auch nur die notwendigsten Möbelstücke in vernünftiger und zweckentsprechender Art anzuordnen. Eine große Anzahl von Entwürfen zeigt eine schöne Einfachheit und ist nur durch das kostbare Material und die außerordentlich feine technische Behandlung für den Mittelstand zu kostbar, würde aber, in einfacherem Materiale ausgeführt, sich gewiß vorzüglich auch für die Einrichtung von bürgerlichen Wohnungen eignen. Vor allem zieht die Wohnung Nummer V, deren Räume sowie Stoffe, Teppiche, Beleuchtungskörper vom Architekten Witzmann entworfen sind, unsere Aufmerksamkeit auf sich. Die Einzelräume sind von verschiedenen Kunstgewerbetreibenden ausgeführt, so ein Empfangssalon, dessen Fauteuils ganz eigentümliche Schwingungen in der Lehne aufweisen, die vielleicht mit den geraden Füßen der Möbel kontrastieren, von Paul Donath und von demselben ein Musiksalon mit naturalistischen Blattmotiven in der gewebten hellgrauen Wandbespannung und mit dunklen Möbeln in Macasserholz mit Perlmuttereinlagen — ein stimmungsvoller Raum, das Speisezimmer von J. Soulek von außerordentlicher Wirkung durch die Beleuchtung von der einen Seite her durch eine große zusammenhängende Fensterwand. Im Damenwohnzimmer, das einen Fenstererker mit Sitzbank enthält, würden wir die Metallteilung bei den Verglasungen der Vitrinen gerne missen und die Einheitlichkeit dürfte wohl dadurch gelitten haben, daß Fauteuils und Sofas die beabsichtigte äußere Umschalung aus Holz nicht erhalten haben. Die technische Ausführung der aus Zitronenholz verfertigten Möbel von J. Homolka ist gerade so vorzüglich wie in dem von Karl Vogel verfertigten Schlafzimmer, dessen Holz und Stoffe, in zartem Gelb gehalten, mit gewellten Goldholzleisten belegt, eine feine Wirkung erzielen. Sehr stimmungsvoll ist das von Irmler verfertigte Mädchenzimmer, dessen eine Hälfte als Schlafzimmer mit weißen Möbeln eingerichtet ist, die andere Hälfte als Wohnzimmer Möbel aus Blumenesche, in einem eigentümlichen Blau gebeizt, zeigt. Von besonderem Werte ist es, wenn die Söhne von Kunstgewerbetreibenden, die ihre kunstgewerbliche Ausbildung in Wien genossen, ihre Kraft dem väterlichen Unternehmen zur Verfügung stellen. So sehen

wir bei dem Kunsttischler Friedrich Zeymer ein reizendes Zimmer aus Nußholz mit schwarzen Intarsien, das von dem Sohne des Verfertigers entworfen und als „Wohn- und Speisezimmer" im Katalog bezeichnet ist, ein Gedanke, der praktisch häufiger durchgeführt werden sollte. Wenn wir uns noch einen praktischen großen gepolsterten Fauteuil und eine Bücheretagère in diesen Raum stellen, so dürften wir wohl dem Ideal eines solchen Wohnraumes ziemlich nahegekommen sein. Auch bei Anton Herrgesell, der ein Speise- und Herrenzimmer ausgestellt hat und dessen Leistung vom holztechnischen Standpunkt besonders in der Art der Verwendung des Fladers eine außerordentliche ist, sind die Entwürfe von seinem Sohne Mauritius Herrgesell, bei dem wir nur in der Art der Verwendung der Verglasungen einfachere Lösungen wünschen würden. Die Art des Architekten A. Loos erkennen wir sofort in dem Schlafzimmer von Karl F. Karasek, nur können wir uns mit den auf das glänzend polierte Holz aufgesetzten wuchtigen Metallbeschlägen nicht befreunden, ebenso wie wir an die Urheberschaft des Künstlers bei den Sitzmöbeln wohl kaum glauben können. Von Professor Wytrlik ist ein modernes Schlafzimmer, ausgeführt von Josef Wosatka in Mahagoni und Palisander, durch die Einfachheit und Zweckmäßigkeit besonders hervorragend, von Otto Prutscher ein Speisezimmer von Matthias Haluza und ein Herrenzimmer von Siegmund Spitz. Ein in der Farbe sehr interessanter Raum ist ein blau in blau gehaltenes Sitzzimmer von Leopold Loevy, ebenso von starker koloristischer Wirkung ein vom Architekten Freiherrn von Krauß entworfenes Speisezimmer von Anton Pospischil und von demselben eine Damenzimmereinrichtung, bestehend aus Kopien nach Originalen aus der Biedermeierzeit. Aug. Schestag

DIE KUNSTALTERTÜMER IM ERZBISCHÖFLICHEN KLERIKALSEMINAR ZU FREISING. Die Kunstsammlung im Klerikalseminar zu Freising gehört zu den wichtigsten kleineren Sammlungen in Süddeutschland. Einerseits enthält sie eine Reihe vortrefflicher Tiroler Tafelbilder, denen Hans Semper im II. Band des „Oberbayrischen Archivs" 1896 eine grundlegende illustrierte Studie gewidmet hat. Und gerade in Freising ist diese Sammlung von Wert, weil sie bei Studien über die bayrische Malerei sehr gut als Vergleichsmaterial dient. Der zweite Hauptbestandteil der Freisinger Sammlung enthält Werke der oberbayrischen Plastik vom XII. bis ins XVI. Jahrhundert, die zum überwiegenden Teil noch Sighart, der Verfasser der grundlegenden „Geschichte der bildenden Künste im Königreich Bayern" gesammelt hat. R. Hoffmann, dem wir den trefflichen, auch in diesen Blättern besprochenen „Altarbau im Erzbistum Freising und München" verdanken, hat nun einen exakten und wissenschaftlich genauen Katalog der Freisinger Sammlung gegeben*. Die Haupttypen der bayrischen Plastik sind in guten Beispielen vertreten, aber auch Werke von hervorragendem künstlerischen Wert birgt das kleine Museum, wie die schöne Madonna mit Kind (Nr. 29) vom Ende des XV. Jahrhunderts, den sitzenden heiligen Sigismund um 1480, der Erasmus Grasser nahesteht (Nr. 31) und zwei schwungvolle Figuren der beiden heiligen Johannes um 1520 bis 1530 (Nr. 134, 135), aus derselben Zeit also, in welcher der herrliche St. Georg und der St. Rosso der Münchener Liebfrauenkirche entstanden. R. Hoffmann hat die gerade in der letzten Zeit frisch angefaßte und ergebnisreiche Literatur sorgfältig durchgesehen und den von Habich und Halm aus dem anonymen Dunkel herausgeholten Meistern Hans Leinberger, Math. Krenïß und Stephan Rottaler eine Reihe von Schnitzereien in Freising zugeschrieben. Krenïß ist nach Halm der Meister der Altöttinger Schloßtüren und seine Theorie hat jedenfalls bedeutend mehr Beweiskraft, als die von Hermann Voß, der sie dem Passauer Bildschnitzer Huber zuschreibt, dem Bruder des Malers Wolf Huber. Nach Voß (Ursprung des Donaustils, Seite 205 ff.) ist der Vorname dieses Huber nicht urkundlich zu erfahren. Vielleicht ist hier Jörg Huber von Passau zu beachten, der mit Veit Stoß 1492 das Grabmal des Königs Kasimir Jagello im Krakauer Dom schuf. Jedenfalls müßte die Frage unter diesem Gesichts-

* „Beiträge zur Geschichte, Topographie und Statistik des Erzbistums München und Freising". Neue Folge IV, München, J. Lindauer (Schöpping), 1907. Auch im Separatabdruck erschienen.

winkel neu geprüft werden. Unter den zahlreichen und interessanten kunstgewerblichen Objekten ist besonders eine feinprofilierte spätgotische Schenkkanne aus Messing zu erwähnen, mit Salamander-Griff und Fabeltierausguß, ein Gerät, wie es häufig auf Bildern aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts (zum Beispiel einem niederländischen Bilde, die Königin von Saba vor König Salomo, in der Sammlung Carrend des Florentiner Nationalmuseums, abgebildet in Les Arts, 1904, Nr. 31, Seite 5) zu finden ist. Bis auf minimale Details identisch mit diesem Aquamanile, zu dem ein rundes flaches Becken für das aufzufangende Wasser gehört, ist übrigens eine Kanne des Berliner Kunstgewerbemuseums, offenbar eine spätere Kopie eines alten Originals aus dem Ende des XV. Jahrhunderts, die Otto von Falke in der soeben erscheinenden Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes (Berlin, M. Oldenburg), Band I, Seite 413 abgebildet hat. Alle diese Kannen gehen offenbar auf ein gemeinsames Vorbild zurück. E. W. Braun

DRESZLERS KUNSTJAHRBUCH erschien auch im Jahre 1908 in alter Form, aber in neuem Verlag und erweitertem Umfang (Gerhard Kühtmann, Dresden). Dieses nützliche und handliche kleine Werk wächst stetig und wird darum immer brauchbarer und gründlicher. Es bildet zugleich einen deutlichen Gradmesser für das wachsende Interesse am deutschen Kunstleben und für die zunehmende Betätigung des deutschen Volkes auf allen Gebieten der Kunst.

BERICHTIGUNGEN. Auf Seite 332 des vorigen Heftes, 3. und 16. Zeile von unten, soll es heißen Shirushi statt Jirushi; auf Seite 340, 8. Zeile, Hoso-wa statt Hosowa; auf Seite 341, 18. Zeile, Taira statt Tairo; auf Seite 342 sind die Abbildungen B und C verwechselt; auf Seite 343, 14. Zeile, Nire statt Nize und 15. Zeile, mai statt moi; auf Seite 346, Abbildung H., Go-shichi statt Goshiche; auf Seite 347, 3. Zeile von unten, -zuta statt zuat; auf Seite 348, 17. Zeile, Hoso-wa statt Hosowa; bei der Abbildung auf Seite 365 soll es richtig heißen: Beiderhandweberei.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

KURATORIUM. Seine k. u. k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 11. August dieses Jahres dem Zweiten Obersthofmeister Alfred Fürsten Montenuovo das Großkreuz des königlich ungarischen St. Stephan-Ordens, dem Oberstkämmerer Leopold Grafen von Gudenus das Großkreuz des Leopold-Ordens taxfrei und dem Direktor der Gemäldegalerie des Allerhöchsten Kaiserhauses Hofrat August Schaeffer das Komturkreuz des Franz Joseph-Ordens allergnädigst zu verleihen geruht.

GESCHENKE AN DAS MUSEUM. Dem k. k. Österreichischen Museum sind in jüngster Zeit zwei interessante Geschenke gemacht worden: ein Schlosserei-Steckschild aus einem zum Allerhöchsten Privatgut Persenbeug in Niederösterreich gehörigen Gebäude, ein hervorragendes Beispiel der österreichischen Eisenschmiedekunst des XVIII. Jahrhunderts (Geschenk der Generaldirektion der Allerhöchsten Privat- und Familien-Fonds) und eine Kollektion von 40 Medaillen und Plaketten des in Paris lebenden österreichischen Bildhauers Heinrich Kautsch (Geschenk des Künstlers). Die letztgenannte Sammlung ist im Saal IV des Österreichischen Museums ausgestellt, woselbst demnächst auch der Steckschild zur Exposition gelangen wird.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden in den Monaten Juli und August von 5275, die Bibliothek von 1893 Personen besucht.

KUNSTGEWERBESCHULE. Seine k. u. k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 11. August dieses Jahres dem Professor an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums und Vorstand des Ausstattungswesens im Hofoperntheater Alfred Roller das Ritterkreuz des Franz Joseph-Ordens und mit Allerhöchster Entschließung vom 15. August dieses Jahres dem Professor an der Kunstgewerbeschule, Kabinettsregistrator Rudolf Edlen von Larisch taxfrei den Titel und Charakter eines Regierungsrates allergnädigst zu verleihen geruht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BREUER, R. Die Erneuerung des Handarbeitsunterrichts. (Textile Kunst und Industrie, I, 6.)

DIETRICH. Volkswirtschaftslehre und Industrierecht als Unterrichtsgegenstände der Kunstgewerbeschulen. (Textile Kunst und Industrie, I, 7.)

DOEHLEMANN, K. Das Motiv der Verkündigung Mariä im Wandel der Zeiten. (Die christliche Kunst, Aug.)

FRAUBERGER, H. Düsseldorfer Kunsthandwerk. (Kunstgewerbeblatt, Juli.)

JAUMANN, A. Vom künstlerischen Eigentumsrecht. (Innendekoration, Aug.)

JESSEN, P. Zur Erinnerung an Julius Lessing. (Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen, XXIX, 3.)

K. S. Kunst und Industrie. (Kunst und Künstler, Juli.)

Konzentration, Künstlerische, des Innenraums. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

OTTO, K. H. Imitation und Surrogat. (Innendekoration, Juli.)

— Der Stil des Bestellers. (Innendekoration, Aug.)

PAZAUREK, G. E. Die Stuttgarter Gewerbeschule für Frauen und Mädchen. (Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereins 1907/8, 3.)

SCHAUKAL, R. Adolf Loos. (Innendekoration, Aug.)

SCHEFFERS, O. Über die Richtung des Ornaments. (Innendekoration, Juli.)

SUHER, F. Kunstgeschichte als Unterrichtsfach. (Zeitschrift für Zeichen- und Kunstunterricht, 4.)

VERNEUIL, M. P. La Nouvelle École d'Art industriel de Zurich. (Art et Décoration, Aug.)

VOGT, A. Folgen des neuen Kunstschutzgesetzes für das Kunstgewerbe. (Innendekoration, Aug.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

Architectural Gardening. (The Studio, Aug.)

BELVILLE, E. Architecture et Décoration modernes. Un Hôtel particulier à Paris. (L'Art décoratif, Aug.)

BERTAUX, E. Le Mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'Art Franco-Flamand en Navarre. (Gazettes des Beaux-Arts, Aug.)

BRUNE, M. P. Le sculpteur François Gilis. (Réunion des Sociétés des Beaux-Arts, XXXI., p. 182.)

CLOQUET, M. L. Le Neo-style et les églises. (Revue de l'Art chrétien, Juli.)

Das Kaiserin Elisabeth-Denkmal in Wien. (Wiener Bauindustriezeitung, 27.)

DAVIES, G. L. Donatello's „Annunciation". (The Burlington Magazine, Juli.)

DIRCKS, R. Mr. Gilbert Bayes. (The Art Journal, Juli.)

G. Das Regina-Palasthotel, München. (Kunst und Handwerk, 1908, 9.)

GRASZL, P. Der Hochaltar in der Pfarrkirche zu Rottenbuch. (Die christliche Kunst, Juli.)

HALM, Ph. M. Stephan Rottaler, ein Bildhauer der Frührenaissance in Altbayern. VII, 99 S. mit Abb. und Taf. Lex.-8°. München, G. D. W. Callwey.

HARTER, Joh. Das Rathaus zu Steyr. (Die christliche Kunst, Juli.)

HAUPT, A. Das Theodorich-Grabmal zu Ravenna. (Zeitschrift für bildende Kunst, Juni.)

HEINICKE, A. Alte Friedhofskunst in Freiberg. (Kunst und Handwerk, 1908, 9.)

KAWERAU, G. Eine jonische Säule von der Akropolis zu Athen. (Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, XXII, 4.)

KESZLER, P. T. Albin Müllers Bauten auf der Hessischen Landesausstellung. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

Kleinwohnungskunst auf der Hessischen Landesausstellung. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

KLOEPPEL, O. Friedericianisches Barock. Fürstliche, kirchliche und bürgerliche Baukunst vom Ende des XVII. bis zum Ausgang des XVIII. Jahrhunderts. 80 Naturaufnahmen in Lichtdr. 80 Taf. und XI S. Text mit 3 Abb. Fol. Leipzig, Baumgärtner. M. 30.—

KOCH, A. Joseph M. Olbrich †. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

KOCH, Jul. Das Denkmal im Stadtbild. (Wiener Bauindustriezeitung, 27.)

KOLBERG. Ein mittelalterlicher Flügelaltar der Pfarrkirche zu Braunsberg. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 1.)

LARAN, J. Un Projet de Décoration pour un Bureau. (Art et Décoration, Aug.)

LUX, J. A. Wiener Wohnungskunst. (Innendekoration, Juli.)

MULDER, A. Het Raadhuis te Klundert. (Oud Holland, 1908, 2.)

OTTO, K. H. Gartenfragen. (Innendekoration, Juni.)

PAULI, G. Die dekorativen Skulpturen der Renaissance am Bremer Rathaus und ihre Vorbilder. (Jahrbuch der Bremer Sammlungen, I, 2.)

RAE, O. M. Old Dieppe Ivories. (The Connoisseur, Juli.)

Recent Designs in Domestic Architecture. (The Studio, Juli.)

SCHERER, C. Der niederländische Bildhauer Wilhelm Vernuken in hessischen Diensten. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXI, 3.)

— Schwäbische Elfenbeinschnitzer und ihre Werke. (Mitteilungen des Württembergischen Kunstgewerbevereines, 1907—08, 3.)

SCHNÜTGEN, A. Spätgotischer Holzkruzifixus mit Maria- und Johannesgruppe. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 1.)

SCHROTER, J. Die Stadtpfarrkirche zu Haslach im Kinzigtal (Baden). (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 1.)

SMITH, C. H. A. Bronze Bust of Commodus. (The Burlington Magazine, Aug.)

SORRA, E. L'architecture Catalane contemporaine. (L'Art décoratif, Juni.)

STÖCKHARDT, E. Die Plastiker der S. M. Immacolata zu Genua und ihre Meisterwerke. (Die christliche Kunst, Juli.)

STRADAL, A. G. Die Wohnungsfrage. (Allgemeine Bauzeitung, 2.)

VERNEUIL, M. P. Max Blondat. (Art et Décoration, Aug.)

VOSZ, H. Andreas Schlüters Reiterdenkmal des Großen Kurfürsten und die Beziehungen des Meisters zur italienischen und französischen Kunst. (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen, XXIX, 3.)

W. Architekt Hermann A. E. Kopf-Frankfurt a. M. (Innendekoration, Juni.)

WALDMANN, E. Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und der Zusammenhang mit kölnischer Kunst. Mit 29 Taf. IX, 59 S. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte.) Lex.-8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. M. 8.50.

— Die gotischen Skulpturen am Bremer Rathaus. (Jahrbuch der Bremer Sammlungen, I, 2.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

ATZ, K. Der Thron Salomos in ältester Form. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 5.)

BALDRY, A. L. Modern Miniature Painting. (The Studio, Aug.)

CHASSEVENT, L. Les Mosaïques de Guilbert-Martin. (L'Art décoratif, Juni.)

CLOQUET, M. L. Peintures religieuses modernes. (Revue de l'Art chrétien, 1908, Mai.)

ENDRES, J. A. Eine Verkündigung in der ehemaligen Abteikirche von Karthaus-Prül. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 5.)

FRY, R. E. English Illuminated Manuscrits at the Burlington Fine Arts Club. (The Burlington Magazine, Aug.)

GLASZ, P. J. Voormalige Glasschilderingen, zoo te Alkmaar als door Alkmaar elders geschonken. (Oud Holland, 1908, 2.)

HAVELL, E. B. The New Indian School of Painting. (The Studio, Juli.)

MANDACH, C. v. Schweizerische Glasscheiben im Ausland. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. IX, 4.)

MOHRBUTTER, A. Flächenmuster. Arbeiten aus einem Kursus. (In 5 Lieferungen.) 1. Lieferung. 10 farb. Taf. mit IV S. Text. Fol. Berlin, E. Wasmuth. M. 20.—.

MUÑOZ, A. Miniature della Scuola di Colonia. (L'Arte, XI, 3.)

MUSCHNER, G. Ernst Liebermann. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

PAZAUREK. Gedanken über neue Dekorationsmalereien. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 14.)

PLANTA, J. v. Wandgemälde im ehemaligen Kloster Taenikon, Thurgau. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. IX, 4.)

SARRE, Fr. Indisch-islamische Miniaturen. (Kunst und Künstler, Aug.)

SIRÉN, O. Gli Affreschi nel Paradiso degli Alberti: Lorenzo di Niccolò e Mariotto di Nardo. (L'Arte, XI, 3.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

AUERSWALD, Fr. Batikarbeiten von Adelheid Postler und Johanna Dedié in Weimar. (Textile Kunst und Industrie, I, 7.)

BECKER, M. L. Die Stickereien im Kurhaus zu Wiesbaden. (Tapisserie- und Stickerei-Zeitung, VIII, 16.)

BRUNNEMANN, A. Der Verein für schwedische Hausindustrie. (Textile Kunst und Industrie, I, 6.)

TREPPEN UND TREPPENHÄUSER VON HARTWIG FISCHEL-WIEN



N einer geistreichen theoretischen Abhandlung hat Gottfried Semper die Grundformen der Baukunst auf vier Elemente zurückgeführt. Als erstes und wichtigstes galt ihm der Herd und um diesen gruppiert als schützende, abwehrende Formen 2. das Dach, 3. die Umfriedung und 4. der Erdaufwurf. Von allem Anfange an war der Mensch bestrebt, seine Behausung, seine Opferstätten, seine Denkmäler über den Erdboden emporzuheben. Was der Erdaufwurf in seiner primitiven Form erreichen sollte, hat die Kunst des Maurers und Steinmetzen durch den Terrassenbau zu hoher Bedeutung entwickelt.

Von diesem fundamentalen Element der monumentalen Baukunst haben auch alle Betrachtungen, die sich mit Stufen und Treppen befassen, ihren Ausgang zu nehmen. Die Terrasse ist die wichtigste und bedeutsamste Ursache der Treppenform, sie bildet selbst im Grunde eine kolossale Stufe und an ihr haben sich auch die meisten — jedenfalls alle wichtigen — monumentalen Treppenformen entwickelt.

Das Grabmal, der Tempel, die Burg haben im alten Mesopotamien den Gipfel, den Endpunkt großartiger Terrassenpyramiden gebildet. „Das Ganze“, sagt Semper, „stand auf einem immensen länglich viereckigen und erhöhten Plateau, umgeben von Mauern mit Türmen, Zinnen, Toren und Freitreppen. Innerhalb lagerten die Knechte und Tribut bringenden Untersassen in Zelten und auf einem inneren Plateau erhob sich ein zweiter Peribolus. Hohe gewölbte Tore führten in diesen wieder von Türmen und Zinnen geschützten Bezirk, dessen Mauern wie die ersten von Metall, Bildwerken und Farben glänzten. Hier fanden die täglichen Leibesübungen der ritterlichen Jugend statt und unter hohen, von Zedernsäulen gestützten hypostylen Hallen versammelten sich die Männer zu Staatsgeschäften und zum Unterricht ihrer Söhne.

So steigerte sich in mehrfachen Zirkumvallationen, deren jede wieder in sich abgeschlossene Untereinheiten enthielt, die Wirkung bis zu der eigentlichen Residenz der Dynasten, bis zu jenen bedeutungsvollen, von mystischen Tierkolossen bewachten Pforten, die wir, vielleicht in sehr geringen Beispielen, jetzt im Louvre und im Britischen Museum anstaunen. Hier war der große Salambek oder Audienz- und Gerichtshof, ein oft hundert- und mehrsäuliger hypostyler Saal mit dem erhabenen Thron, von Vorhallen und Nebenräumen umschlossen. Von ihm ging es wieder terrassenförmig aufwärts zu den Privatpavillons des Fürsten, die in vereinzelten Massen unter schattigen Gartenanlagen standen. Jeder bildete ein regelmäßiges Quadrat, das einen gleichfalls quadratischen hypostylen Saal einschloß, und hatte sein

eigenes, durch reich verzierte Treppen zugänglich gemachtes Plateau. Aber dieser vielgegliederte Terrassenbau war zugleich auch Etagenbau, wie die Reliefdarstellungen es zeigen und wie Herodot und Diodor es bestätigen. Die langen, schmalen, pfeifenartigen Gänge zwischen den dicken Erdmauern, welche die Terrassen trugen, dienten nicht minder zu wohnlichen und anderen Zwecken, wozu ihre reiche Ausstattung und ihre Kühle in heißen Sommertagen sie eigneten.



Freitreppe des römischen Tempels zu Brescia

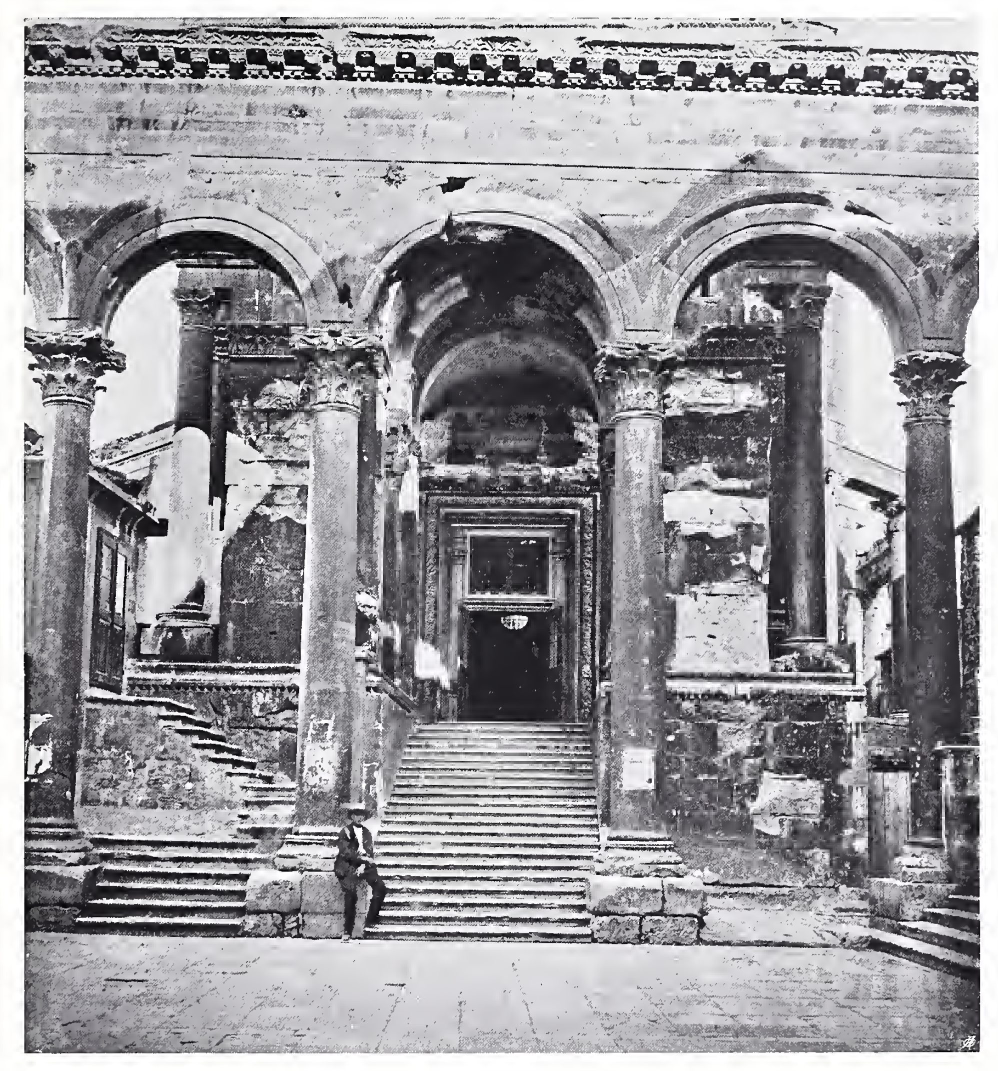
Und über alles dies erhob sich als krönendes Werk die hohe Pyramide mit den baumbepflanzten Terrassen und den hinauf sich windenden breiten Freitreppen. Oben das Grabmal des Stammherrn, der dem unterjochten Volke zum Gott aufgedrungen ward."

Aus dieser Beschreibung einer assyrischen Residenz tritt vor allem der pyramidale Aufbau eines Burgbaues hervor, der selbst wieder die Krone einer in gleichem Sinne auf Terrassen sich erhebenden Stadtanlage war.

Wie diese Treppenanlagen ausgeführt waren, lassen viele teilweise erhaltene Bauwerke erkennen. In den Ruinen von Persepolis führt eine mächtige Treppe zum alten Königspalast. In doppelter Anordnung steigen über hundert Stufen aus der Ebene empor, für 10 Reiter, die nebeneinander

reiten, breit genug. Die geringe Stufenhöhe von 10 Zentimetern hat zur Ursache, daß auch heute noch über diese Treppen geritten wird. Die Marmorblöcke, aus denen sie gemeißelt wurden, waren so groß, daß immer 10 bis 15 Stufen aus einem einzigen Werkstück hervorgingen.

Über der untersten Plattform steigen noch ähnliche Doppeltreppen zu zwei weiteren Plateaus empor. Aber auch monumentale Treppenanlagen in



Treppenanlage in Spalato (Diocletianpalast)

geschlossener Form finden sich schon vor und mitunter sind sie von hervorragender Bedeutung. So führt im Freien zum Palast des Xerxes eine symmetrisch-zweiarmige Stiegenanlage, die reich mit plastischen Kunstwerken geschmückt ist und sich an eine vertikale Terrassenwand anlehnt. Die großen dreieckigen Flächen der Treppenwangen sind mit figuralen Reliefs geziert und zeigen auch schon jenes reizvolle Motiv, das jede Stufe mit einer Figur an der vollen Wange korrespondieren läßt, die so den Aufwärtsschreitenden zu begleiten scheint.



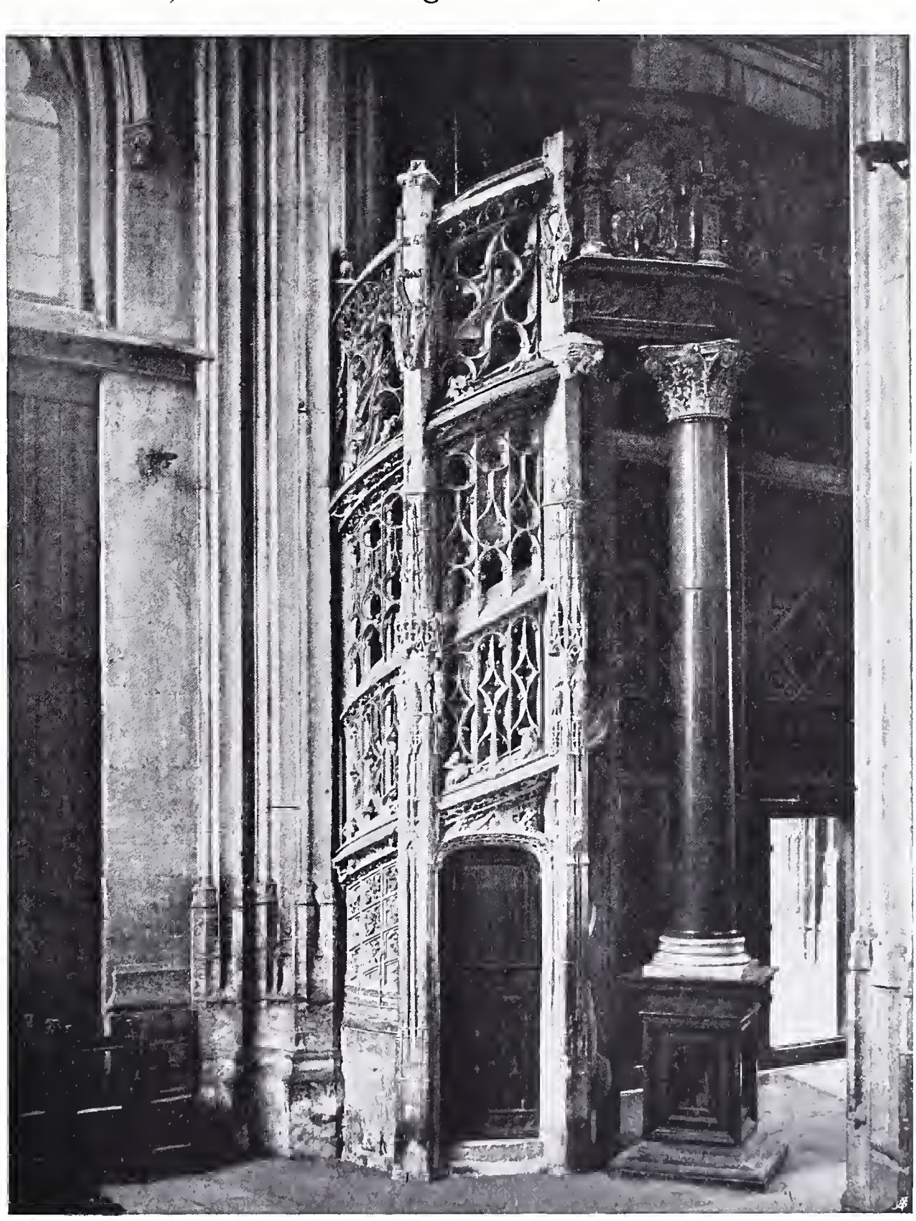
Kapellenaufgang in Schwaz (Tirol)

Die assyrische Baukunst hat vorwiegend jene Treppenformen ausbilden können, die durch Vorlagerung oder Anlehnung an den Unterbau der Terrassen entstanden. Die ägyptische Architektur kennt wohl auch jene frei zu kleinen Tempelanlagen führende einarmige Treppe, welche später die römische Baukunst übernahm (von den sogenannten Typhonien), sonst aber sind dort Freitreppen seltener. Im Innern der Bauwerke bleibt die Treppe noch Nutzbau. In den mächtigen Pylonen füllen in der Regel mehrarmige Treppen den hohlen Kern. In den kolossalen Pyramiden führen zumeist Rampen zu den Grabkammern. Solche Anlagen haben sich nicht zur Kunstform erhoben und es scheint, daß der ägyptische Baukünstler dem sichtbaren Stufenbau weniger zugeneigt war wie der assyrische und persische. Asien ist so die eigentliche Heimat großartiger Treppenbauten geworden.

Indien schwelgte gleichfalls in kolossalen Substruktionen und reichen Stufenbauten und in der Pagode hat das östliche Asien eine abnorm hohe Form des Etagenbaues entwickelt. (Die Stufenpyramide der Ägypter hat nichts mit Geschossen zu tun.)

Vielleicht hängt das Vorbild der gewaltigen Berge, welche das östliche und südliche Asien kennen, mit der Vorliebe der Asiaten zusammen, ihre Tempelbauten hoch in die Wolken ragen zu lassen und dem Irdischen zu entrücken. Während Ägypten auch seine größten Bauwerke wie aus einem einzigen Felsblock gemeißelt erscheinen läßt und selbst die Pyramiden mit polierten Granitplatten bedeckt, sieht der Asiate in der Vielgeschossigkeit seiner Bauwerke einen besonderen Reiz. Aus verhältnismäßig kleinen Elementen baut

er die mächtigsten Werke auf, indem er Geschoß an Geschoß in sichtbarer Abtrennung reiht, wie einst am Turm zu Babylon. Oder er stellt seine Tempel und Burgen so hoch, daß mächtige Unterbauten, vielfältige Treppenanlagen geschaffen werden müssen, um zu ihnen empor zu führen, wie das zahllose indische und japanische Anlagen heute noch zeigen. Hier ist die Treppe stets ein sichtbarer und absichtlich betonter Bestandteil des Aufbaues, ob sie nun in einen Felsen eingeschnitten oder auf ansteigendem Terrain angelegt ist. Sie bleibt ein dienendes Glied der Gesamterscheinung, ein vorbereitendes und die Wirkung steigerndes Element von großem künstlerischen Wert. Auch in den großartigen, an den Rand des Meeres geschobenen Bauten (wie in jenen von Benares) und in den heiligen Bädern, mit ihren von Tempeln umgebenen Riesenbassins, führen mächtige Stufenreihen vom Wasser empor und schaffen ausgedehnte Terrassen für die zahlreichen Kuppelbauten, die das Ganze bekrönen. Die Dimensionen dieser Anlagen übertreffen alle Vorstellungen, welche europäische Bauwerke erwekken können; es sind Schauplätze riesiger Menschenansammlungen, die gerade wieder durch den stufenförmigen Aufbau zur imposanten Ent-



Orgeltreppe in St. Maclon (Rouen)

faltung ihrer Wirkung gelangen. Die ungeheure Schar der Gläubigen ist so der Untergrund, auf dem die überragenden Tempelbauten triumphieren, die nur den Geweihten der Gottheit zugänglich sind. Auch kleinere Grabdenkmale, die in das Gebirge gestellt wurden, weisen den gleichen pyramidalen Stufenbau auf. Innerhalb von geschlossenen Vorhöfen erheben sich diese Tempelchen auf hohem Unterbau zu beträchtlicher Höhe. Oft liegt auch eine künstlerische Absicht darin, das kleinere Element der begehbaren Stufe durch die große Zahl der erforderlichen Teilungen den geschlossenen Massen anderer Bauteile gegenüberzustellen, um diese dadurch größer und massiger erscheinen zu lassen. So wird die Stufenreihe fast zum Ornament und bleibt sogar manchmal vom Zweck der Begehbarkeit ganz unabhängig. Zentralamerika birgt alte und merkwürdige Bauwerke dieser Art, die wohl auch Kultbauten waren. Diese primitiven und doch eigenartigen, künstlerisch anmutenden Werke eines in Mexiko eingewanderten Volksstammes (der Azteken) sind in ihrem Wesen Stufenpyramiden, die ein Tempel oder

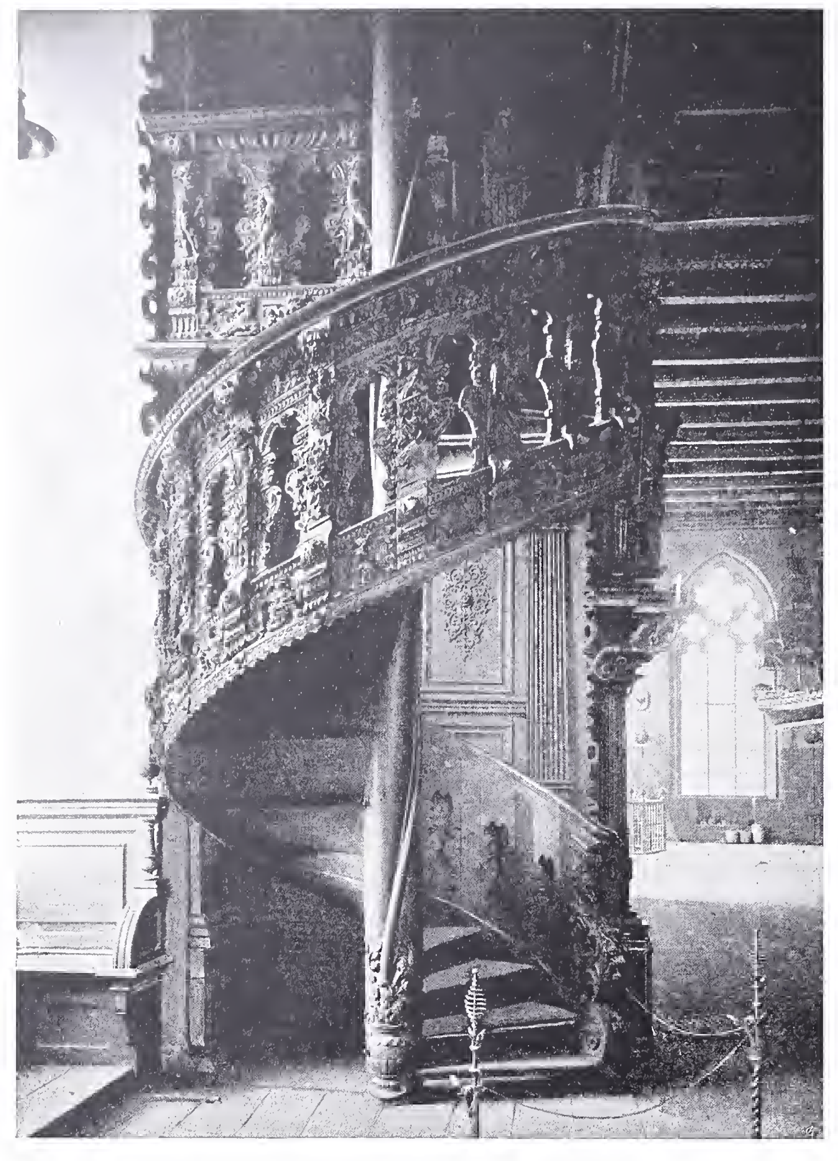
Wendeltreppe im Schloß zu Blois



Beischlagtreppe in Danzig



Treppenanlage in St. Etienne du Mont (Paris)



Hölzerne Wendeltreppe im Rathaus zu Bremen

Grabmal krönt. Die Hauptmasse bilden mächtige, pyramidal verjüngte Terrassen, deren Wände oft reichen Skulpturenschmuck in flachem Relief zeigen. Eine ununterbrochene gerade Stufenreihe durchschneidet die Mitte der Terrassen und führt zu jenem Geschoß direkt empor, das die Heiligtümer enthält. Diese Anlagen haben an ihrer Basis oft über 400 Meter Länge und erreichen eine Höhe von 50 bis 60 Metern.

In jüngster Zeit sind namentlich in Deutschland Werke entstanden, die den Anregungswert dieser alten Monumente beweisen.

In den Bismarcksäulen und Völkerschlachtdenkmälern griff die moderne Baukunst wieder auf jene primitiven und kraftvollen Äußerungen einer alten Denkmalkunst zurück, in der Terrassenbauten und mit diesen zusammenhängend monumentale Treppenanlagen eine bedeutungsvolle Rolle spielen. Wo ein an sich nicht sehr bedeutend dimensioniertes Kunstwerk zu hervorragender Geltung kommen soll, ist es immer richtig, daß seine Wirkung durch mächtige vorbereitende Anlagen gesteigert werde und hier kommt die freie Treppenanlage zur Geltung.

Dieselben Grundsätze hat ja auch die klassische Kunst der Griechen und Römer betätigt und ihrer vollendeten Entwicklung verdanken die klassischen, oft nur mäßig großen Baudenkmäler einen Teil ihrer mächtigen Wirkung.

Das berühmteste Beispiel dafür ist die Akropolis von Athen, die auf hoher Felskuppe thronende Gruppe der edelsten griechischen Tempelbauten. Auf der Trümmerstätte einer alten Königsburg errichtet, als weithin sichtbares

Wahrzeichen, wurden sie von den größten Künstlern Griechenlands geschaffen und der Propyläenbau des Mnesikles, selbst ein hervorragendes Kunstdenkmal, betont den Eingang zur Weihestätte. Ein in den Fels gehauener Weg für die Wagen der Festzüge und die Opfertiere windet sich vom Fuße des Hügels empor. Unmittelbar vor dem Portikus ist er von mächtigen Stufenanlagen an beiden Seiten begleitet, die wieder an hohen Treppenwangen enden, welche von regelmäßigen kleinen Bauwerken bekrönt sind (von denen eines die Pinakothek genannt wird).



Treppe im Rathaus zu Görlitz

Hier finden sich auch schon große Postamente angeordnet, für figuralen Schmuck bestimmt, die als Motiv der Unterteilung und Betonung der Treppenanfänge später so oft Verwendung fanden.

Der Tempelbau selbst steht auf einem Stylobat, einem Stufenunterbau von großen Abstufungen, in die kleine Gehstufen stellenweise eingeschnitten sind; das wie aus dem Boden wachsende Säulenheer, das dem Dach der Cella Unterstützung gewährt, wird so über den Felsboden emporgehoben und ausgezeichnet. Zugleich erhält der Zugang zum Heiligtum erhöhte Weihe, indem er jene, die sich ihm nähern dürfen, hinaushebt über die Menge, die

zurückbleiben muß. Zu besonderer Bedeutung ist die vorgelegte Treppenflucht in der Akropolis von Pergamon entwickelt, die gleichfalls auf hohem Hügel thront. Der berühmte Zeusaltar ruht dort auf einem Sockel von 29×31 Meter; dieser trägt den prachtvollen Figurenfries von 130 Meter Länge und



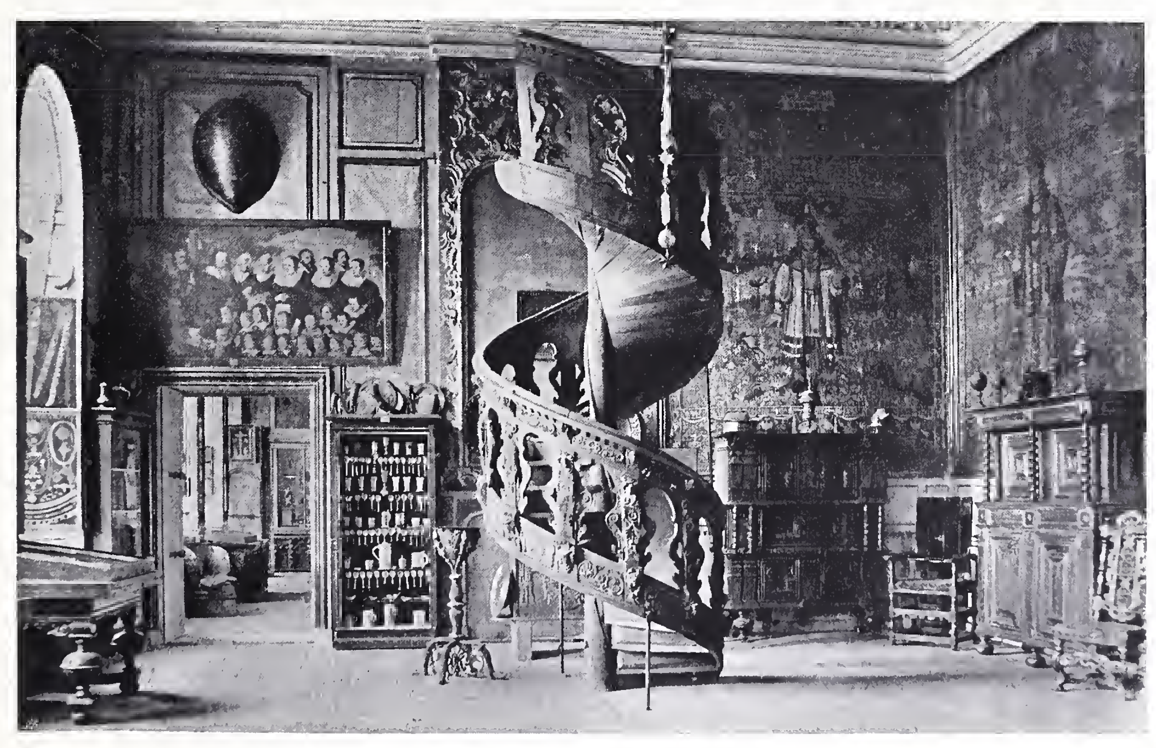
Treppenaufgang in einem Hof zu Nürnberg

2·3 Meter Höhe. Auf einer Seite ist eine lange Treppenflucht in diesen Sockel eingeschnitten, die in gerader Richtung auf den rings von Hallen umgebenen Altarbau zuführt.

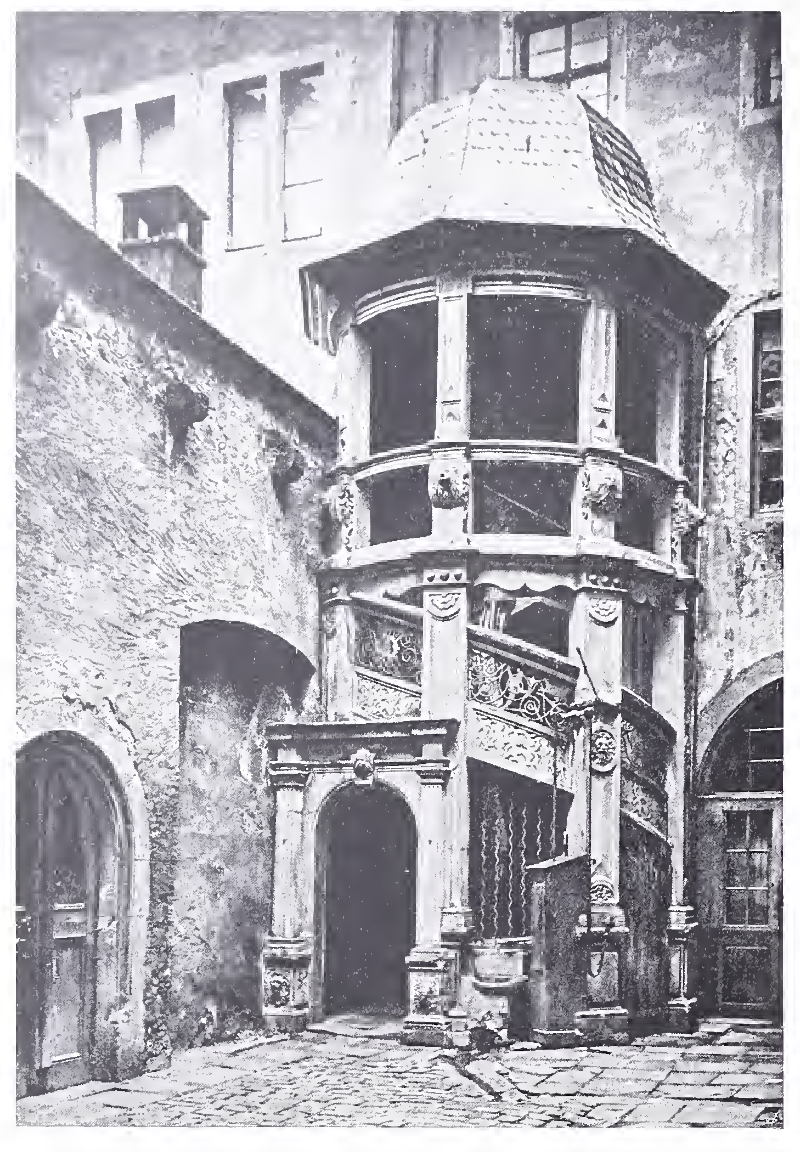
Mit Absicht ist hier die lange Treppenreihe von den reliefgeschmückten Sockelwänden eingeschlossen; die Wirkung einer hinaufschreitenden Priesterschar ist um so größer.



Treppenturm am Schulhaus zu Rothenburg a. d. Tauber



Hölzerne Wendeltreppe im Nordischen Museum zu Kopenhagen



Treppenhaus im Hause Limpurg (Mainz)

Der römische Tempelbau kennt auch nicht mehr die umlaufende Treppenflucht, sondern meist nur die gerade vorgelegte Freitreppe, die von hohen figurengeschmückten Wangen eingeschlossen ist. In Rom ist die volle Meisterschaft bei der Ausbildung freier Treppenanlagen schon vorhanden, zu denen das Forum, die Thermenanlage, der Kaiserpalast reichste Gelegenheiten boten. Endlich hat zweifellos auch schon die Villa suburbana von dem Motiv Gebrauch gemacht und freie, reich gegliederte Treppenanlagen in den vielfach terrassierten Garten einbezogen.

Mit der geraden oder mehrfach gebrochenen Stufenreihe, die nicht mehr bloß dem Zweck genügt und auch nicht mehr bloß als Teil des Sockels oder Unterbaues dient, sondern ein Eigenleben führt, durch Wangen gefaßt, von Trophäen und Figuren geschmückt, wurde die Freitreppe zu einem höchst wertvollen Teil des künstlerischen Gesamteindrucks.

Seine höchste Blüte hat diese Anlage aber zur Zeit der Renaissance und der Barockkunst erlebt. Als das Motiv, das am mächtigsten der großen Prunkentfaltung und festlichen Anordnung Vorschub leistet, ist es auch denjenigen Epochen am dienlichsten gewesen, denen Festesfreude oder äußerliche Machtentfaltung besonders wichtig waren.

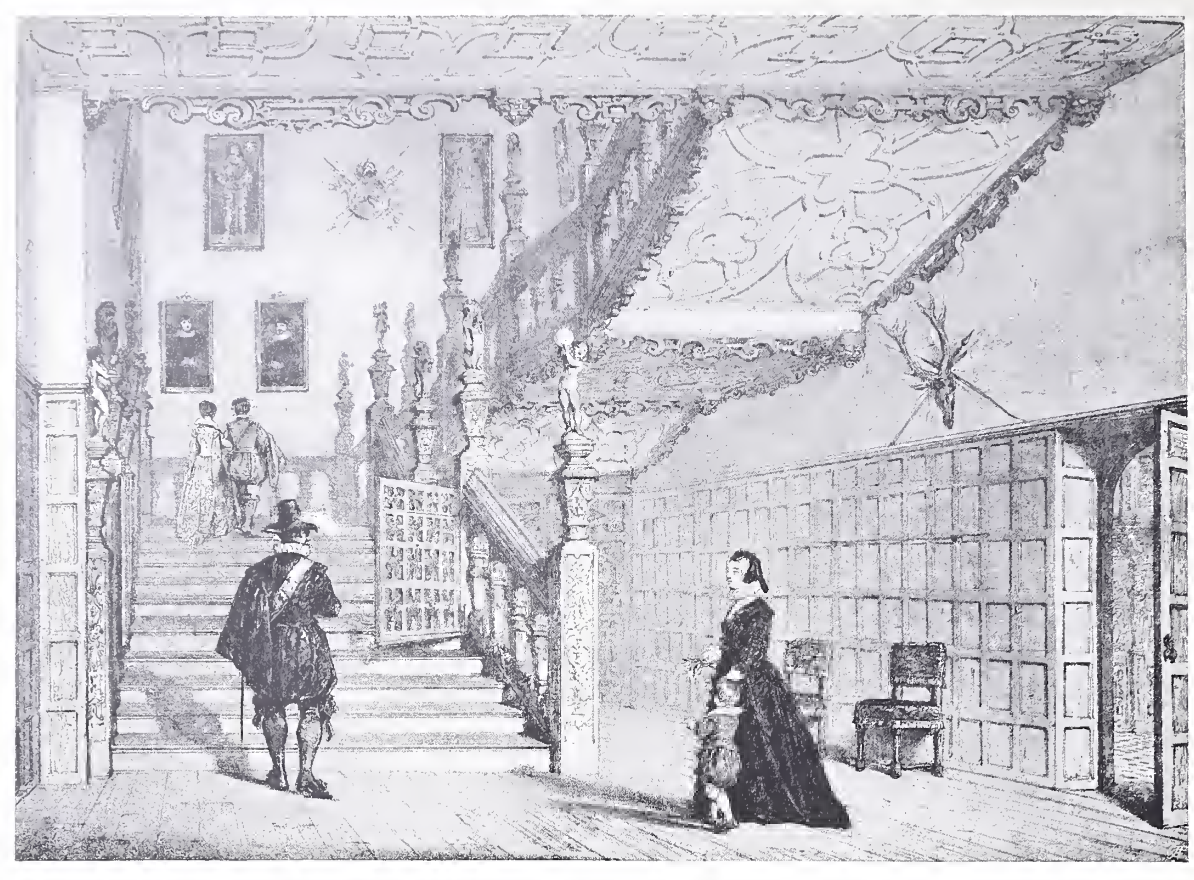
Allerdings, was die klassischen Zeiten an kostbarem Material, an materiellem Reichtum diesen Anlagen widmen konnten, das haben spätere Zeiten nicht mehr zur Verfügung gehabt. Die edlen Steine der Römer, die reichen Plastiken und die wertvollen Mosaiken, mit denen die Unterbauten der monumentalen römischen Bauwerke geschmückt wurden, sind für spätere

Zeiten ein Gegenstand des Neides und der Bewunderung geblieben. Aus ihren Trümmern aber sind neue und mannigfaltige Kunstwerke auferstanden, die selbst wieder Bewunderung verdienen. Der italienische Palast, wo er aus dem Bereich der Stadt in die hügelreiche Umgebung hinausgerückt ist, der Villenbau mit den Terrassengärten werden geschmückt durch Freitreppen, die vorgelagert sind, durch Treppen, die Terrainübergänge vermitteln, durch Stufenanlagen, die in langer Flucht Kaskaden begleiten, Ausblicke eröffnen und abschließen. Ihr steter Begleiter ist die Ballustrade, welche die Treppenwange bekrönt oder auch die Stufenreihe einfaßt. Vasen, Pyramiden und auch figuraler Schmuck dienen dazu, der Anlage eine Entwicklung nach der Höhenrichtung zu verschaffen, über die Terrainwelle hinauszuragen, der Treppe so eine selbständige Bedeutung auch ohne Anschluß an ein Gebäude zu verleihen.

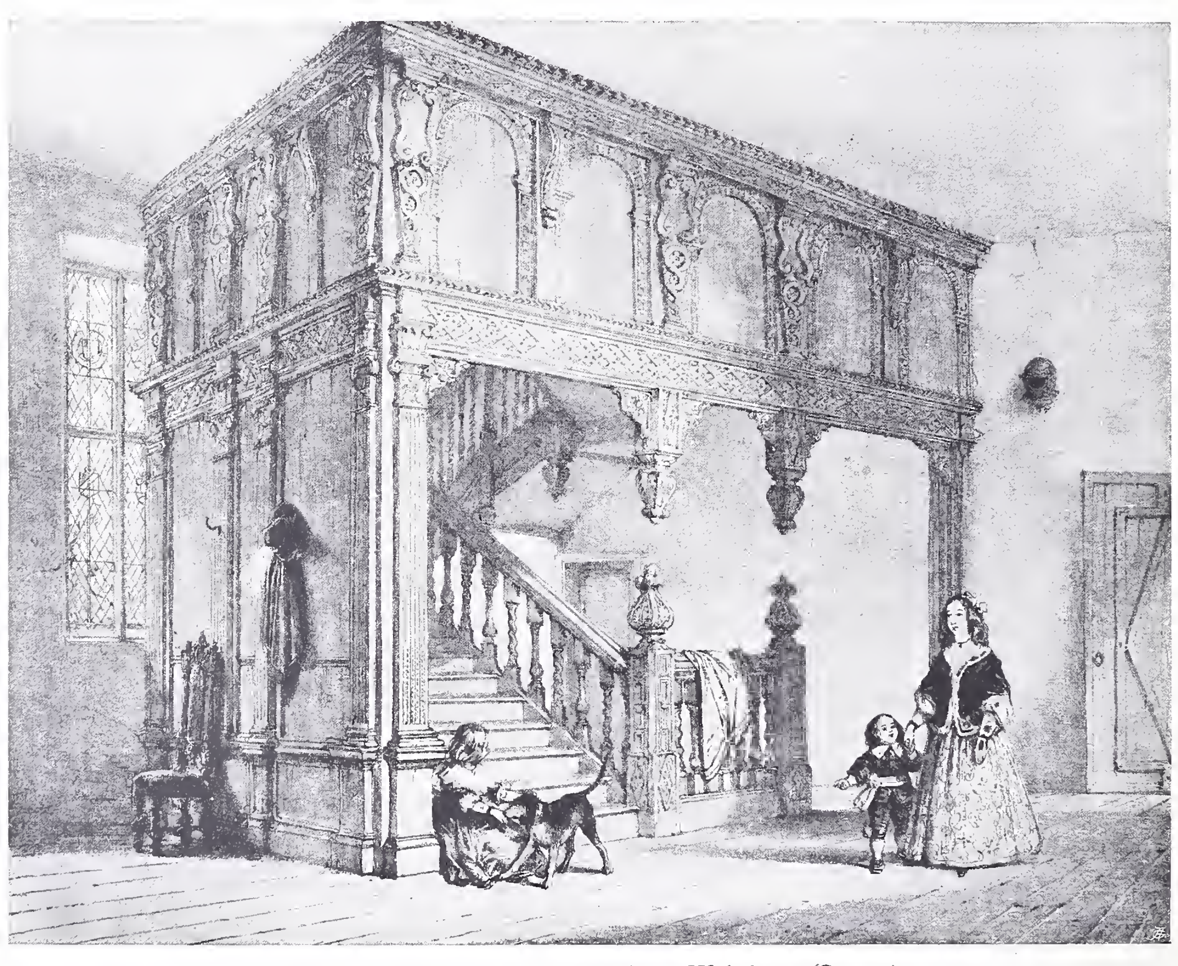


Englische Hallentreppe (nach Nash) aus Crewe-Hall (Cheshire)

Diese größere Freiheit der Entwicklung hat auch eine gesteigerte Beweglichkeit der Formen herbeigeführt. Nun ist es nicht mehr die starre Gerade, die dominiert, die Kurve tritt hinzu; anfänglich sind es die strengeren Kreissegmente, später weichere elliptische Linien, zum Schlusse ganz frei und weich geschwungene Kurven, die Leben und Bewegung der Treppe



Englische Hallentreppe (nach Nash) aus Schloß Hatfield



Englische Holztreppe (nach Nash) aus Wakehurst (Sussex)

steigern. Die Stufenreihe, ihrem Wesen nach ein konstruktiver, dem Zweck vor allem ausgesprochen dienender Teil des Bauwerks wird so zu einem dekorativen Element, zu einem Spielball freier Künstlerlaune, die sich auch bis zur Nichtachtung jeder Zweckbestimmung verirren konnte.

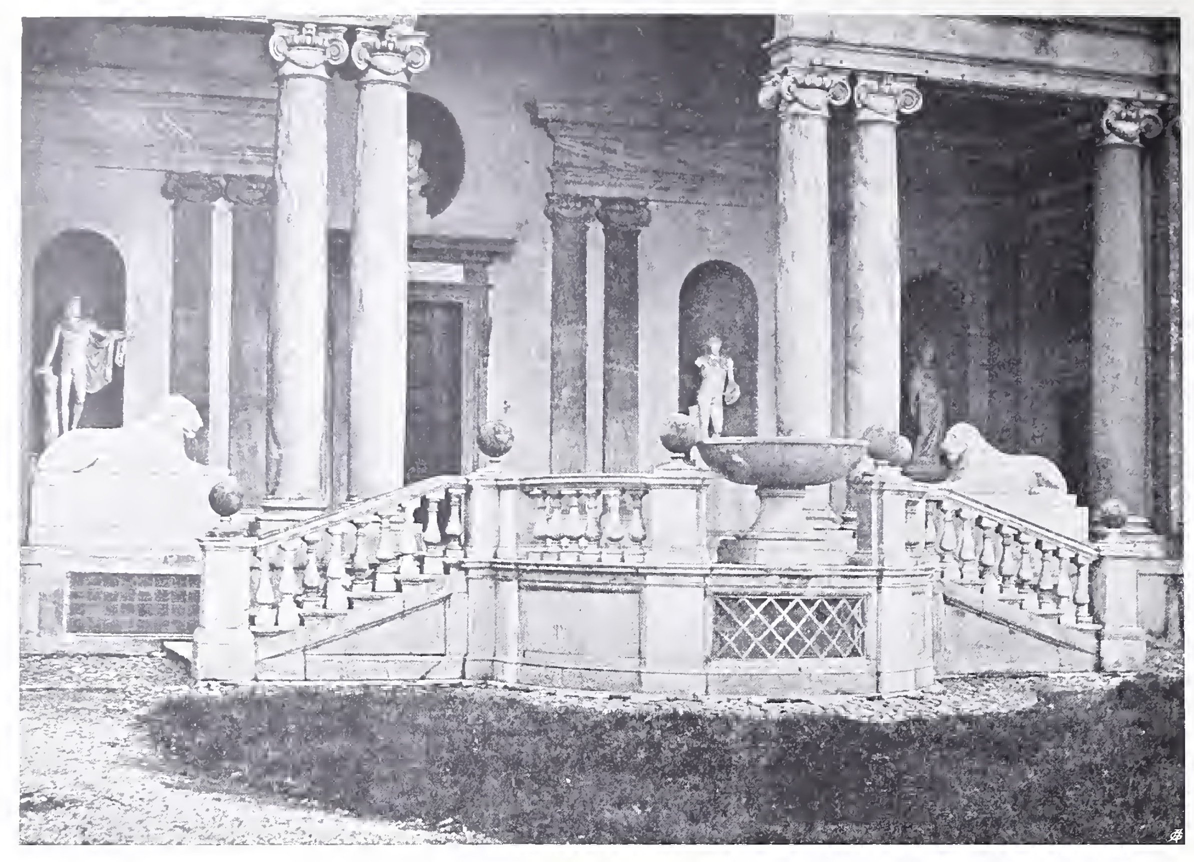
Jeder Freund baulicher Gestaltungskraft wird mit großem Genuß die Treppenkunst Italiens kennen lernen. Der Städtebau des Südens hat die freien Treppen mit großem Geschick und sorgfältiger Beachtung ihres Schönheitwerts ausgebildet.



Palazzo Podestà in Florenz

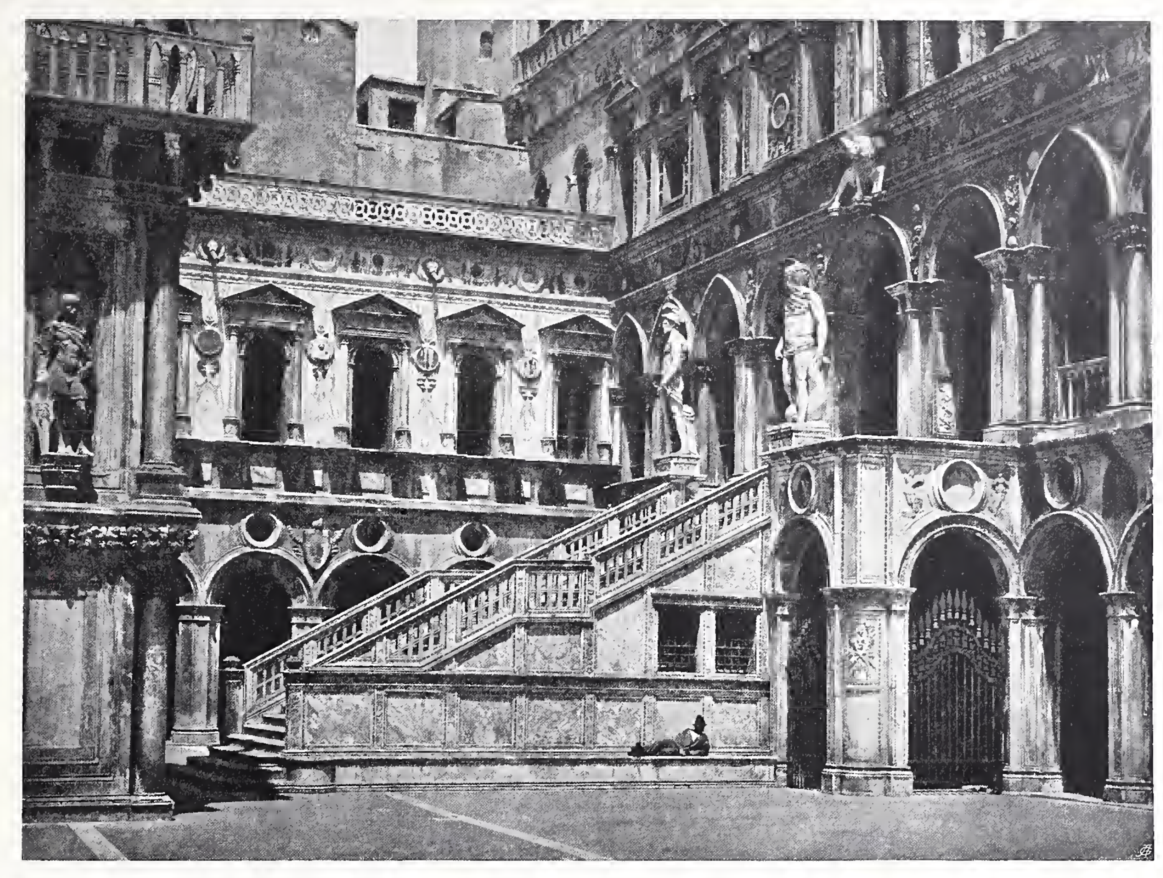
Die hochgestellten Paläste und Kirchen des königlichen und päpstlichen Rom sind ein unerschöpflicher Quell und Antrieb der Treppenkunst geworden und die größten Künstler haben ihrer Gestaltung sich gewidmet; so hat Michelangelo mannigfaltige Treppenanlagen geschaffen, von denen der Aufgang zum Senatorenpalast am Kapitol eine der berühmtesten ist. Der natürliche Bundesgenosse der Treppenkunst war stets die Wasserkunst, der das Gefälle und die Terrasse günstige Bedingungen waren. Dadurch entstanden in Verbindung mit den Stufenbauten reizvolle Brunnenanlagen, die Plätzen und Gebäuden (selbst der kleinsten Städtchen) in Italien abwechslungsreichen Schmuck gewähren.

Spanien, das südliche Frankreich stehen darin Italien wenig nach. So hat die romanische Rasse, der das warme Klima, der Aufenthalt im Freien ein Lebenselement bedeuten, an einer reichen und hoch entwickelten Treppenkunst besondere Freude gefunden. Sie ist ein beredter Ausdruck südlicher Lebensgewohnheiten und Schönheitsbedürfnisse.



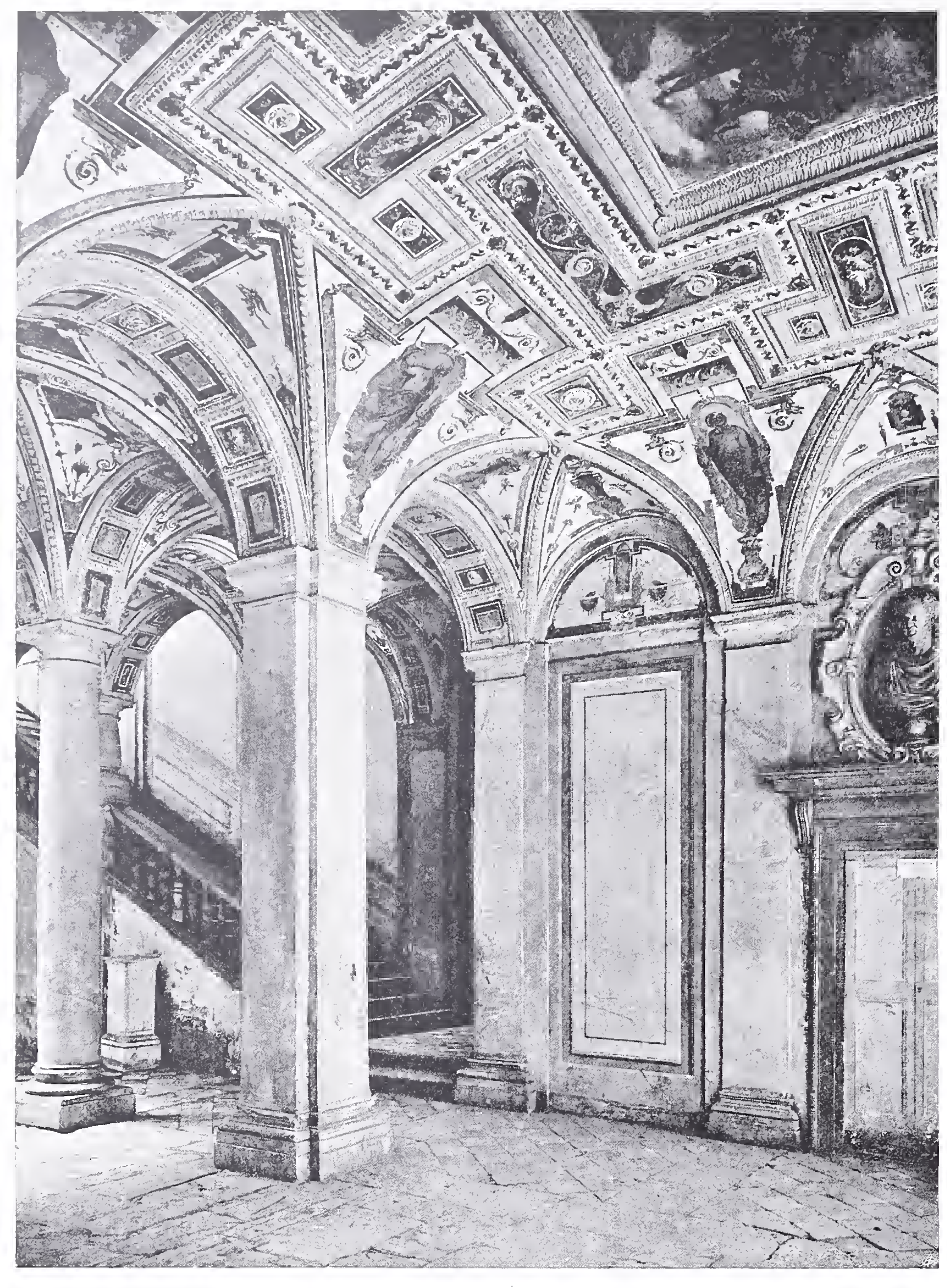
Villa Medici, Rom

Monte Pincio, Rom



Marmortreppe im Hof des Dogenpalastes, Venedig

Villa Conti Tarlonoia, Frascati, Rampenanlage



Palazzo degl'Imperiali, Genua (nach Reinhardt)

Ein unentbehrliches Element des südlichen Stadtbildes ist die Treppe und manches in den Felsen eingebettete Städtchen ist in seiner Gesamterscheinung ein Stufenbau. Das sind besonders jene Hafenstädte, die, vom Meeresniveau aufsteigend, amphitheatralisch sich aufbauen und den auf Schiffen Ankommenden ein glanzvolles Bild gewähren; oder auch die in felsigem Gebirgsterrain kühn auf Rükken und Plateaus hingelagerten Orte, die in ihrer schweren Zugänglichkeit Schutz gegen Überfälle suchen wollten; Festungsanlagen treten hier an Stelle der offenen Verbauung und schließen die Stadtbilder ein. Bei all diesen Anlagen kommt zu dem architektonischen Aufbau ein malerisches Element hinzu.

Anstatt streng gefaßter, regelmäßig geformter treten oft frei disponierte Stufenreihen auf, die einer mehr zufälligen, dem Terrain angeschmiegten Wegführung angepaßt sind. In der engen Verbindung zwischen natürlichen Gestaltungsformen und einfachen architektonischen Elementen liegt ihr Reiz. Die Treppe ist in der Hand des Architekten ein wertvoller Behelf, um monu-


Palazzo Durazzo, Genua (nach Reinhardt)

mentale Wirkungen zu steigern, um Bedeutendes herauszuheben. Sie ist aber auch ein ausgezeichnetes Bindeglied, das den architektonischen Aufbau allmählich in die natürlichen Terrainverhältnisse überleitet. — Die Kunst der Handhabung dieses beweglichen Apparats war vielleicht nie so hoch entwickelt, so raffiniert angewendet wie in der Zeit der Gegenreformation. Die Barockkünstler haben die kühnsten und grandiosesten und zugleich individuellsten Treppenschöpfungen der nachklassischen Zeit hinterlassen.

Der Terrassenbau war das Element, mit dem sie die imponierende Größe ihrer Klosterbauten und Fürstenschlösser betonten; wo der immerhin strengere Bedingungen stellende Stein ihnen zu unbeweglich schien, gaben sie dem geschmiedeten Eisen den Vorzug. In seiner schrankenlosen Beweglichkeit, welche die ausdrucksvolle Linienführung begünstigt, war das Schmiedeeisen das willkommene Hilfsmittel, den freien Schwung der Treppenläufe hervorzuheben. Die Kunstschmiede des XVII. und XVIII. Jahrhunderts verstanden es, das stabförmige Material so zu behandeln, daß es auch im Freien an Torbauten, Stiegengeländern und selbst bei vasenartigen freien Gebilden neben dem massigen Stein kraftvoll wirken konnte. Rankenwerk und Blattformen verhalfen

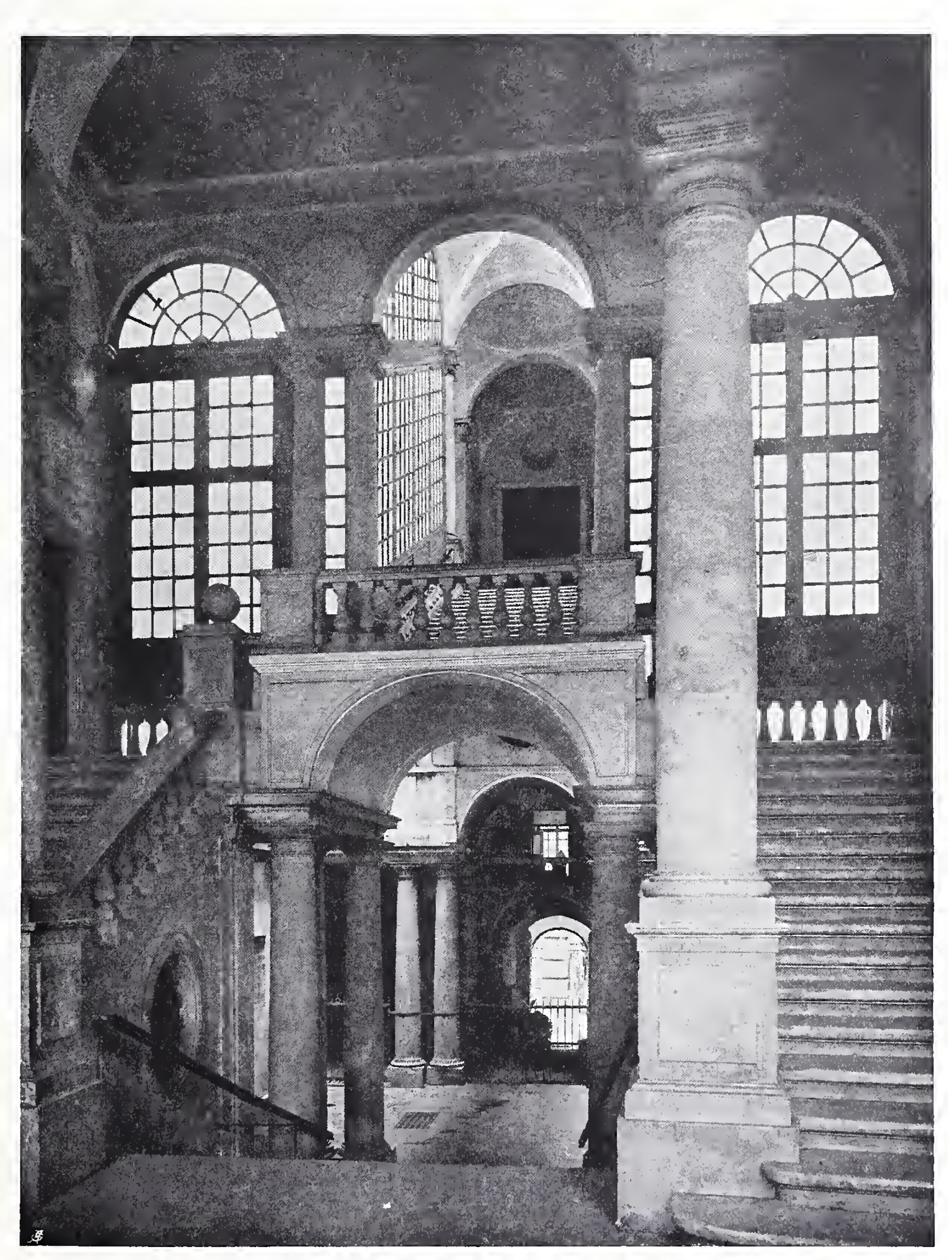
den dünnen Konstruktionslinien zur Breite und Schwere. Es mag hier noch besonders hervorgehoben werden, daß der äußere Treppenbau nicht bloß den Städteanlagen, nicht bloß den großen Aufgaben der Baukunst nützlich und wertvoll war. Auch das Bauern- und Bürgerhaus hat ihn zu nützen gewußt und sie verdanken ganz besonders intime Wirkungen der äußeren Treppe. Der Holzbau im Gebirge und der Putzbau in der Ebene haben sich der Treppe als Schmuck bedient. Im ersten Falle steht die Treppe in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Etagenbau und schließt sich inniger an die Konstruktion des Hauses, dessen Bestandteil sie ist. Das gemauerte Haus kennt aber ein ganz selbständiges Motiv, das von der Treppe bedingt ist, die zum Haustor führt. Der Vorplatz vor diesem, im Norden „Beischlag“ genannt, erfährt mitunter eine liebevolle Durchbildung als Sitzplatz für die Feierabendstunden. Mit seiner kurzen Stufenreihe, der Terrasse oder dem Podest, den Sitzbänken und dem Vordach darüber, ergibt die Vortreppe des Hauses einen höchst liebenswürdigen Schmuck.



Piazza Giustiniani Nr. 7, Genua (nach Reinhardt)

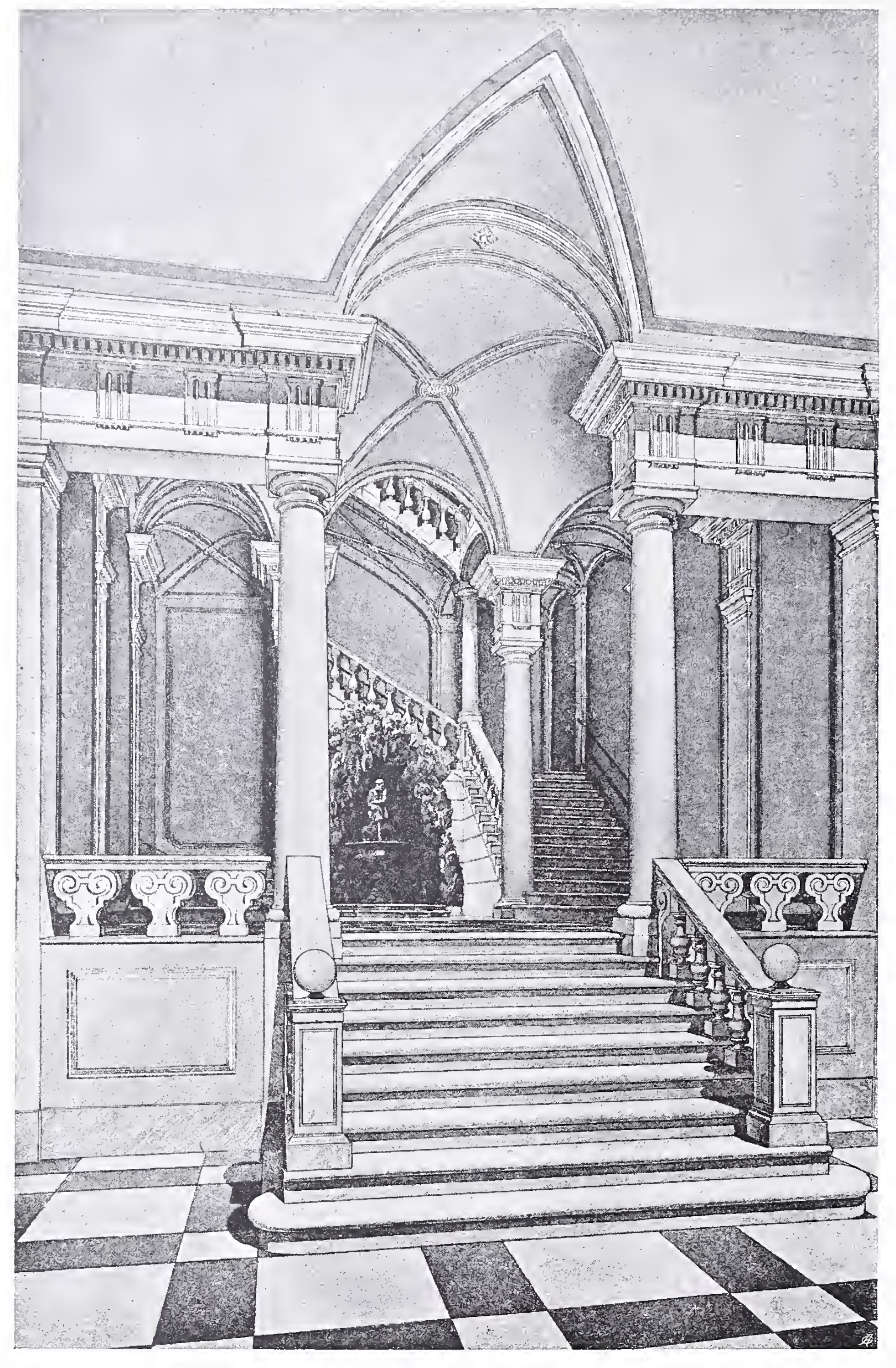
Das Bürgerhaus Deutschlands kennt sie ebenso wie das Bauernhaus Österreichs. Ein Spaziergang in der Umgebung Wiens, in die Dörfer der Weinbauern, in die Städtchen längs der Donau zeigt sie noch in zahllosen

anmutigen Varianten, von denen der moderne Landhausbau gern Anregungen übernimmt. Hier hat auch der Blumenschmuck seine passende Stätte, um den Eintretenden zu begrüßen und den Vorüberschreitenden zu erfreuen. Sie wirkt mit zur Erhöhung der Intimität des Wohnhauses, welche der wachsende Verkehr dem Stadthaus geraubt hat.



Palazzo Balbi-Senarega, Genua (nach Reinhardt)

In unseren bisherigen Betrachtungen haben wir vorerst die freien Treppenanlagen verfolgt. Es sind diejenigen, welchen die ältesten Zeiten weitgehende Durchbildung widmeten, welche in mancher Hinsicht von den Völkern des Altertums großartiger behandelt wurden als es in vielen späteren Perioden geschah. Hingegen ist die innere Treppe, die aus dem Etagenbau stammende Anlage, ein Bauteil, den das Altertum wenig beachtet hat. Auch das römische Theater und der Zirkus, der vielgeschossig angelegt ist und zahlreiche Treppenläufe birgt, kommen nicht über die Nutztreppe hinaus; in geraden Läufen (meist zweiarmig) führt sie ohne besondere Durchbildung gleichmäßig von Geschoß zu Geschoß, sie dient nur dem Verkehr und keinem ästhetischen Bedürfnis.



Salita di S. Caterina Nr. 4, Genua (nach Reinhardt)

Das Amphitheater ist wohl selbst ein großartiger Stufenbau, doch sind die Stufen von Sitzreihen gebildet und nicht als Treppenstufen anzusehen. Erst das Mittelalter hat die innere Treppe aufgegriffen und eingehender durchgebildet. Ja, man kann sagen, daß keine Epoche später einen solchen Aufwand sinnreicher Konstruktionen ihrem Treppenbau gewidmet hat, wie das XIV. und XV. Jahrhundert. Ganz unabhängig von jenen Treppenformen, welche sich im Freien entwickelt haben, bevorzugt das Mittelalter jene Gattung von Treppen, die fast ausschließlich dem Innenbau angehört, die Wendeltreppe. Ihr wendet es einen reichen Apparat von Hilfsmitteln zu, um die ungünstigste, unbequemste und beengteste Form zu einem reizvollen Bauteil zu adeln.

Der Städtebau des Mittelalters war ebensowenig wie der Burgenbau freien Treppenanlagen günstig. Freie Entfaltung war damals selten einem Bauwerk gegönnt, selbst die großen Kathedralen waren oft durch ihre Umgebung beengt und eingeschlossen und haben sich mit ihrem Fußboden in der Regel nur dort höher über den Erdboden erhoben, wo die Terrainverhältnisse dazu zwangen. Bloß an einigen Rathäusern haben sich anschließend an Laubengänge äußere geradarmige Treppen erhalten und auch diese gehören meist späteren Epochen an. Die Höfe von Schloßbauten zeigen in Frankreich mitunter auch Freitreppen (Pierrefonds), diese können aber nie an Bedeutung den Wendeltreppen gegenüber aufkommen. Die geraden Läufe an Wallmauern und Befestigungswerken sind wohl technisch sehr interessant. Die Kragetechnik des Mittelalters, die auf besonderer Geschicklichkeit im Steinschnitt und Konsolenbau basiert, feiert bei solchen Anlagen ihre konstruk-



Piazzetta Cambiaso Nr. 1, Genua (nach Reinhardt)

tiven Triumphe; sie vermögen auf einem Minimum von Raum mit der sparsamsten Materialanwendung ihren Zweck trefflich zu erreichen.

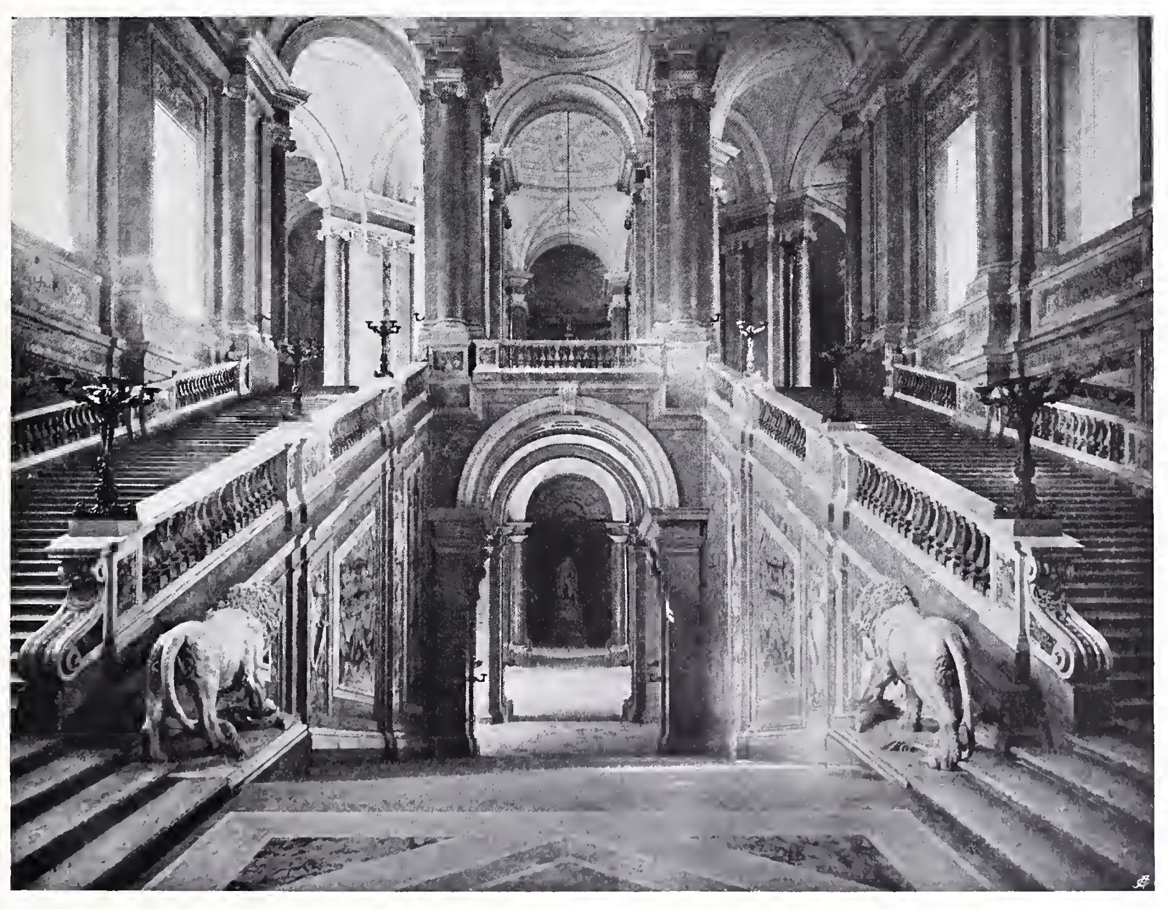
Künstlerisch haben diese Bauwerke aber keine Bedeutung. Es sind reine Zweckanlagen, deren spezielle Anwendung für spätere Perioden ohne Belang zu sein pflegt, weil die Ursachen und Bedingungen ihrer Entstehung nicht wiederkehrten. Eigentlich kann man auch von den Wendeltreppen des Mittelalters ebenso behaupten, daß die Anforderung späterer Zeiten an die Bequemlichkeit der Benützung und die Raschheit des Verkehres so gewachsen sind, daß diese Treppenform sicher keine besondere Wertschätzung, jedenfalls keine reiche Durchbildung mehr finden konnte. Trotzdem verdienen die Leistungen der mittelalterlichen Baukünstler auf diesem Gebiete auch heute noch eingehende Beachtung, weil sich hierin eine Stärke der Baukunst jener Tage besonders deutlich ausprägt: die Fähigkeit, aus konstruktiven Bedingungen und Forderungen künstlerische Motive herauszuholen; jede Schmuckform ist bei diesen Bauwerken unmittelbar aus konstruktiven Bedürfnissen entstanden. Nicht nur die innere Anordnung ist auf diese Weise gebildet worden, auch die äußere Erscheinung ist so charakteristisch und reizvoll durchgebildet, daß das Gehäuse der Treppe als Ganzes einen überzeugenden und lebendigen Eindruck vermittelt.



Treppenaufgang in Salzburg



Schloßtreppe in Steiermark



Treppe im königlichen Palast zu Caserta

Mit Recht haben die Architekten des Mittelalters daher gern diesen Bauteil ganz von der übrigen Baumasse getrennt, die Treppe sozusagen herausgestellt und das „Treppenhaus“ als eigenberechtigten Anbau behandelt. Auch der Turmbau des Mittelalters verdankt der Wendeltreppe in seinem Innern oft seine äußere Gliederung.

Einer großen Festigkeit des Gerüstes und dem Streben der konstruktiven Folgerichtigkeit in seiner Dekoration verdankt die Wendeltreppe auch im Innenraum ihre Sonderstellung. Hölzerne Treppen in Hallen und Dielen,



Kaiserliches Jagdschloß Eckartsau (Niederösterreich)

steinerne Treppen zu Kanzeln und Emporien in Kirchenräumen werden noch freier in den Raum gestellt wie die angelehnten Treppenhäuser in den Höfen, die Treppentürme an den Fronten und Ecken der Schlösser, Burgen, Wohnhäuser. Jede Stufenfolge selbst ergibt durch Anarbeitung eines Kopfes an dem inneren Ende die Spindel, an dem äußeren Ende die Wange und wird dadurch selbsttragend. Die Aneinanderschiebung der äußeren Wangenstücke erzeugt eine Spiralenform, die polygonal oder nach kreisförmigem Grundriß umschlossen werden kann durch das Stabwerk des Treppenhauses mit offenem Maßwerk oder durch die vollen Wände des Turmes bei massiven Bauten. Im Innern fällt die Umschließung weg. Auch bei den großen Kirchtürmen begegnet man oft den angegliederten Treppentürmchen, die sogar zum

Hauptmotiv für die Turmgestalt werden können (Straßburger Münster mit vier freien Treppentürmen an den vier Ecken).

Für den Schloßbau und Rathausbau, für Torbauten bleibt der Treppenturm im Norden Europas ein charakteristisches Begleitmotiv noch zu jener Zeit, wo ihn der Süden schon lange verlassen hat. Wo die konstruktiven Tendenzen den Ausschlag gaben, wie in den deutschen, holländischen, skandinavischen Bauten des XV. und XVI. Jahrhunderts, wird auch die gewundene Treppe gepflegt, als das logisch entwickelte, streng konstruktive Werk der Steinmetzkunst und des Schreiners. Wo eine Rückkehr zur klassischen, formal-ästhetischen Anschauung gründlich erfolgte, wie im Süden Europas und ganz besonders in Italien, da verschwindet die Wendeltreppe rasch, da tritt eine vielgestaltige, freie Treppenbildung auch im Innern siegreich hervor. Die Baukunst der italienischen Renaissanceperiode hat im Treppenbau



Treppe in der Residenz zu Würzburg



Schloß Brühl am Rhein

selbständige Schöpfungen hinterlassen, die weit über die Grenzen des Landes hinaus und auf vielen Gebieten des Hausbaues — bis zum Schloßbau und Bürgerhaus Österreichs — anregend gewirkt haben. Diese Treppen sind zumeist im Zusammenhang mit Arkadenhöfen entstanden, sind in diese direkt eingebaut oder als Annexe zu diesen gebildet, endlich auch ganz selbständige Werke. Wer das reizvolle Stadtbild Genuas kennen gelernt hat, wird die große Mannigfaltigkeit seiner geschmackvollen Treppenhäuser in dankbarer Erinnerung haben. Die Vorhallen zu den Höfen, die selbst meist Säulenstellungen besitzen, bereiten auf die Arkadenbildung vor. Die Genueser Architekten verstanden es nun mit besonderem Geschick, den aufsteigenden Armen Säulen mit Bogenstellungen folgen zu lassen. Es bildete sich dabei eine eigentümliche „einhüftige“ Form des Arkadenbogens aus, den man „Schwanenhals“ nennt. Je nachdem nun die Arme seitlich an einen Arkadenhof angerückt oder regelmäßig in die Mitte gestellt, in gebrochener Folge zusammengedrängt oder in gerader Reihe hintereinander gestellt waren, bildeten sich unendlich viel Möglichkeiten lebendiger Abwechslung, reizvoller Durchblicke.



Runder Treppenaufgang im Schloß zu Bruchsal

Manchmal ergaben witzig ausgenutzte Zufälligkeiten ein anmutiges Linienspiel, manchmal zeigt die strenge Regelmäßigkeit der Folge, die kluge Vorbereitung und zielbewußte Steigerung der Wirkung eine Raumkunst von vollendetem Geschmack. Je mehr sich diese Schöpfungen von akademischer Gesetzmäßigkeit entfernen, desto deutlicher erhalten sie ein individuelles Gepräge des südlichen Temperaments und gewinnen in einfachen Beispielen eine Volkstümlichkeit des Ausdrucks, die höchst lebendig wirkt.

Zahlreiche Höfe im Süden unserer Monarchie im Gebiet von Tirol, Kärnten, Steiermark, Dalmatien, Istrien etc. bis in die Donaugegend hinauf in Oberösterreich (Steyr) und Niederösterreich weisen den anregenden

Einfluß des italienischen Arkadenhofes mit der frei eingebauten Treppe auf. In Wien ist soeben der letzte reizvolle Zeuge dieser heiteren Bauweise demoliert worden, eine mehrgeschossige Anlage im Innern der Stadt (am alten Fleischmarkt), wie Wien früher mehrere aufwies.



Ehemaliges Palais Trautsohn (Ungarische Garde), Wien

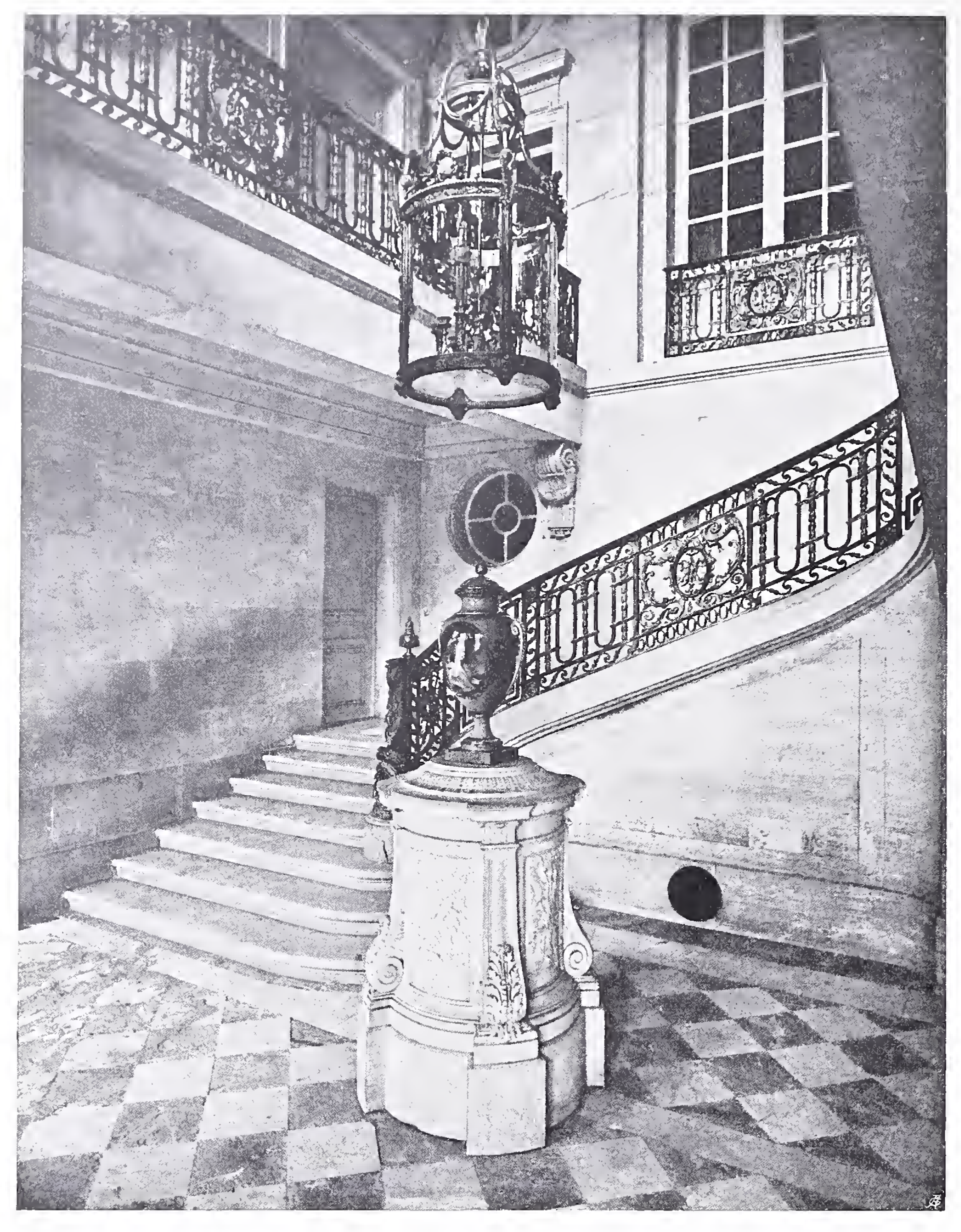
Es sind graziöse und liebenswürdige Äußerungen einer freien Handhabung des Säulenbaues und der Bogenstellung, die dem offenen, sonnigen und luftigen Charakter italienischer Baulust entstammen und das Erbe der klassischen römischen Tradition mit heiterer Grazie weiterbilden. Nicht mit Unrecht hat eine Hofanlage Peruzzis in Rom den Beinamen „unerschöpflicher Genuß“ erhalten. Dieses geflügelte Wort kann dem ganzen Bautypus

gelten. Das spielerisch heitere Element, das durch eine Treppenanlage gegeben ist, hat selbst so ernst und groß denkende Künstler wie Michelangelo zu Experimenten verleitet. Die eigenartige Treppe zur Biblioteca Laurenziana in Florenz ist ein solcher Einfall, der den Rhythmus geschwungener Stufenkanten und aufgesetzter Ballustraden einer frei in einen quadratischen Raum



Treppe im ehemaligen Palais des Prinzen Eugen, Wien, Himmelpfortgasse

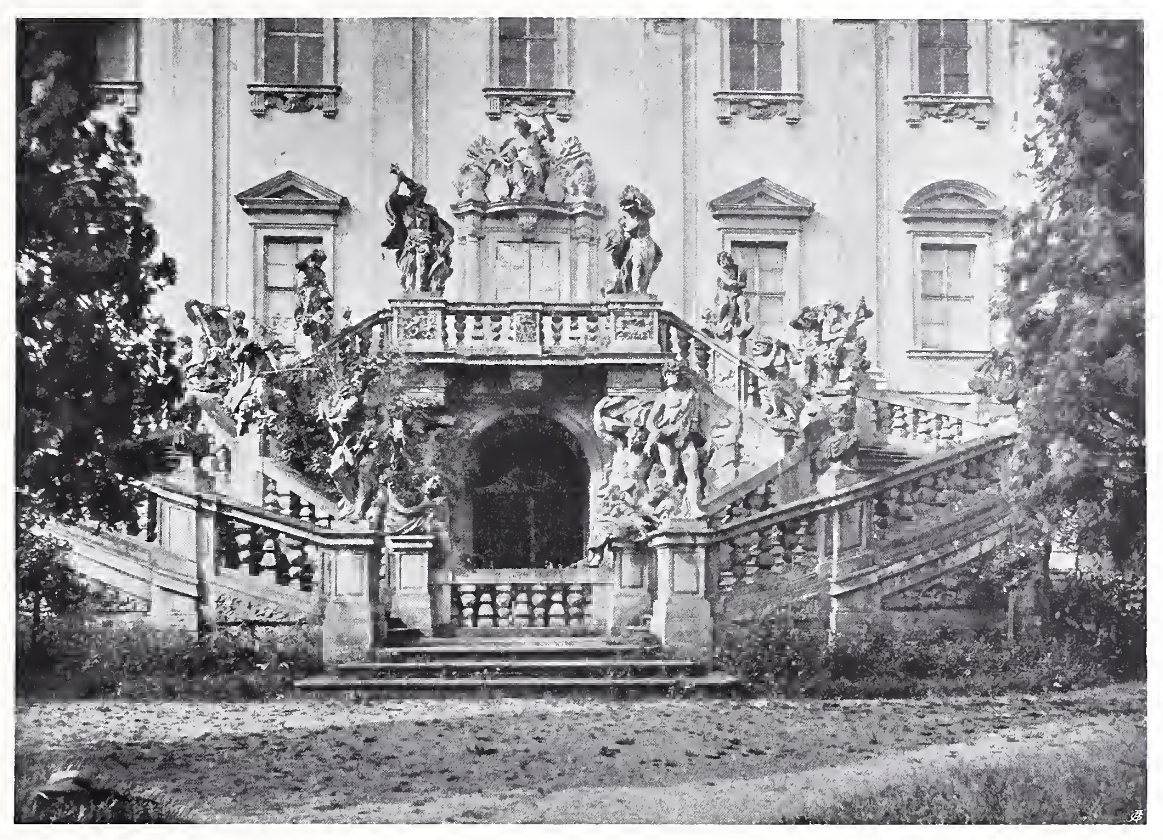
gestellten Vortreppe zu einer originellen Wirkung benutzt. Wie auf vielen andren Gebieten hat auch hier der große Meister einer freien und willkürlichen Behandlung architektonischer Motive Bahn gebrochen. Die Spätrenaissance und die Barockkunst haben in reichem Maße diese Freiheit gehandhabt, die insbesondere dem Treppenbau oftmals zugute kam. Die Treppenanlagen haben in dieser Zeit immer häufiger eine besondere Bedeutung


Treppenhaus im kleinen Trianon, Versailles

dadurch erlangt, daß man eine Trennung eintreten ließ zwischen den Nebentreppen und Haupttreppen, zwischen den Verbindungstreppen der Geschosse, die lediglich dem täglichen Verkehr und den Hausgenossen zu dienen haben, und jenen Prunk- und Festtreppen, die zu den Empfangsräumen der Paläste und öffentlichen Gebäude führen. Wendeltreppen mit steilen Stufen und enger Windung, wie sie einst auch Fürsten bei festlichen Anlässen (wie im Römer zu Frankfurt) nicht zu gering sein durften, sind später nur mehr zu untergeordneten Zwecken verwendet worden.

Die Staatstreppe hat ihre Aufgabe dadurch erhalten, daß sie den Übergang vom Vorhaus zu den Festräumen vermitteln soll, den Festgast vorzubereiten und zugleich der festlichen Gesellschaft Gelegenheit zu geben hat, sich selbst zur Schau zu stellen.

Sie pflegt in solchen Fällen in der Regel nur das Erdgeschoß mit dem Hauptgeschoß zu verbinden. Die Podeste und Plateaus an den Enden der Treppenläufe geben Gelegenheit, den Aufzug der ankommenden und den Abgang der scheidenden Gäste zu überblicken. In jenen Ländern, welche das Wohnhaus reicher entwickelt haben, in denen auch der Innenraum des



Schloß Troja bei Prag

Hauses zum Schauplatz festlicher Veranstaltungen größeren Stils werden konnte, hat dieses Motiv seinen Ehrenplatz erhalten. Die Halls englischer Schlösser weisen prächtige Treppenanlagen auf, die, abwechslungsreich in ihrer Anordnung und lebendig in ihrer Wirkung, dem Bauwerk dem sie angehören zum Schmuck gereichen. Den größten Aufwand auf dem Gebiete der Prachttreppen haben zuerst die Italiener getrieben, dann, vom Süden beeinflußt, die Barockkünstler Deutschlands und Österreichs in jenen großartigen bischöflichen Residenzen, die den Bauluxus des Vatikans in den Norden verpflanzt haben, und in jenen Fürstenschlössern, die Versailles nachstrebten.

Der Vatikan selbst besitzt eine Reihe monumentaler Treppenschöpfungen, die mit dem Motiv der ansteigenden Arme die größten Wirkungen erzielen. So hat dort ein prächtiger einarmiger Treppenlauf, dessen Wangen mit Säulenstellungen geschmückt sind, dadurch eine gesteigerte Wirkung erhalten, daß die Breite des Laufes nach der Tiefe zu absichtlich verengt wurde, um die perspektivische Wirkung der Tiefenentwicklung zu steigern.

Durch Verdopplung der Treppenhäuser, indem die ein-, zwei- oder dreiarmigen Anlagen symmetrisch wiederholt wurden, ist die Weite und Tiefe der Anlagen wesentlich gewachsen und der Zweck der Prunktreppe besonders deutlich betont worden. Verwendung edler Steingattungen und Freude an plastischem Schmuck haben diesen Anlagen auch einen Materialluxus und

einen Reichtum an Dekoration zugewendet, der sie den bedeutendsten Bauteilen ebenbürtig macht.

Die Monumentalbaukunst des XVIII. Jahrhunderts hat mit Vorliebe malerischen Schmuck angewendet, um den großen Räumen erhöhten Glanz zu leihen und die großen Freskomaler haben hier prächtige Aufgaben erhalten. Berühmt ist das von Tiepolo mit Deckenbildern geschmückte Treppenhaus in der Würzburger Residenz; Prinz Eugen hat seinen Schlössern mit Vorliebe prächtige Treppenhäuser gegeben, von denen Österreich eine glänzende Reihe besitzt und deren Schmuck durch reiche Stuckdekorationen bewirkt wurde.



Kaiserliches Schloß Schloßhof bei Marchegg

Statt der Säulenstellungen sind dort, namentlich in den unteren Geschossen, wiederholt Karyatiden verwendet worden, die dem kräftigen und schweren Charakter des tragenden Unterbaues am besten entsprechen. Der Aufwärtsschreitende muß dann vom offenen und freien Raum, der das Treppenende umgibt, einen überraschenden Eindruck empfangen.

Die Fischer von Erlach und Hildebrandt, die Neumann und Dienzenhofer haben bei der Lösung dieser Aufgaben eine große Mannigfaltigkeit zu entwickeln verstanden, die ihre Treppenhäuser zu den hervorragendsten Leistungen der barocken Baukunst erhebt. Nicht selten erhielt das Treppenhaus auch nach außen einen selbständigen Ausdruck, indem es herausgehoben und durch große Öffnungen ausgezeichnet wurde, die Helligkeit verbreiten

und den hohen Luftraum über den letzten Armen und die Decken und Wanddekorationen beleuchten. Zu den schönsten dreiarmigen Treppen (der häufigsten Type) gehören in Wien jene des Belvederes, des Prinz-Eugen-Palais in der Himmelpfortgasse und des Palais der Ungarischen Garde; eine symmetrisch zweiarmige Treppe von großem Reiz ist im Schloß Eckartsau, Niederösterreich; einarmige Prachttreppen sind im Palais Kinsky und im fürstlich Liechtensteinschen Majoratshaus in Wien zu finden. Eine kleinere Prunktreppe von großem Reiz ist im Schloß Mirabell, Salzburg, erhalten, deren plastischer Schmuck (Putti auf freien Ranken und Götterstatuen) von Raphael Donner stammt. Prag, Innsbruck, viele Provinzstädte, zahlreiche Stifte



Gloriette beim kaiserlichen Lustschloß Schönbrunn

und Adelsschlösser Österreichs weisen andre Varianten von tüchtigen Händen auf.

Auch aus der klassizistischen Zeit stammen gut gebildete Treppenhäuser (namentlich in Berlin und München), doch war die größere Sparsamkeit der Mittel und die größere Strenge der Formgebung jener Zeit diesen freien Bildungen nicht so günstig wie die kühne Hand der Barockmeister. In der Empirezeit treten häufig nach der Kreislinie gebogene Treppenläufe (Bankpalais, Wien, Herrengasse) auf, die an geraden Podesten anschließen (Hufeisenform). Sie fügen dem reichen Vorrat an Typen des XVIII. Jahrhunderts wenig Neues hinzu und passen den plastischen Schmuck und die architektonische Gliederung wieder der Strenge der Säulenordnung an.

Der große Schatz an guten alten Leistungen hat auch das eklektische XIX. Jahrhundert ermutigt, bei öffentlichen Bauwerken dem monumentalen Treppenhaus seinen Platz zu geben. Wenn man die Parlamentsgebäude, Rathäuser, Universitäten und Theaterbauten jener Zeit nach dem Wert und der Bedeutung ihrer Treppenanlagen prüft, so wird man eher ein Zuviel als ein Zuwenig an gutem Willen finden. Die Prachttreppe wurde zur gefährlichen Klippe, an der manches Werk scheitern konnte, weil sein Architekt mehr Interesse an einem Bravourstück seiner Phantasie und historischen Bildung als an dem eigentlichen Zweck seines Bauwerks nahm. Es ist für jene Zeit charakteristisch, daß viele Monumentalbauten an einem Überfluß an Prunktreppen kranken, die nie ihren eigentlichen Zweck erfüllen konnten, weil niemals das volle Bedürfnis für sie eintrat, dafür aber nahmen sie wichtigen anderen Zwecken Raum und Mittel weg. Als ein Muster maßvoller und edler Raumkunst mag die Haupttreppe des Wiener Opernhauses genannt werden, als ein Beispiel eines sehr weit getriebenen Treppenluxus die Wiener Universität und als ein abschreckendes Beispiel falsch angewendeten Prunkes das Treppenhaus des einst gepriesenen Wiener Nordbahnhofes.

Die modernen Anschauungen verpönen solches Spielen mit Formen und Gebilden, die nicht aus dem Bauproblem unmittelbar hervorgehen, Schöpfungen, welche nur aus dem Wunsch entstanden, mit Leistungen zu wetteifern, die in den früheren Epochen aus einem Bedürfnis herauswuchsen, für unsere Zeit aber nicht mehr wertvoll sein können. Hingegen entstanden auf dem Gebiet des Treppenbaues durch Anwendung neuer Materialien und Konstruktionen, durch Lösung neuer Raumfragen und Befriedigung veränderter Verkehrsbedürfnisse Werke von spezifisch modernem Charakter, die künstlerisch sehr befriedigen.

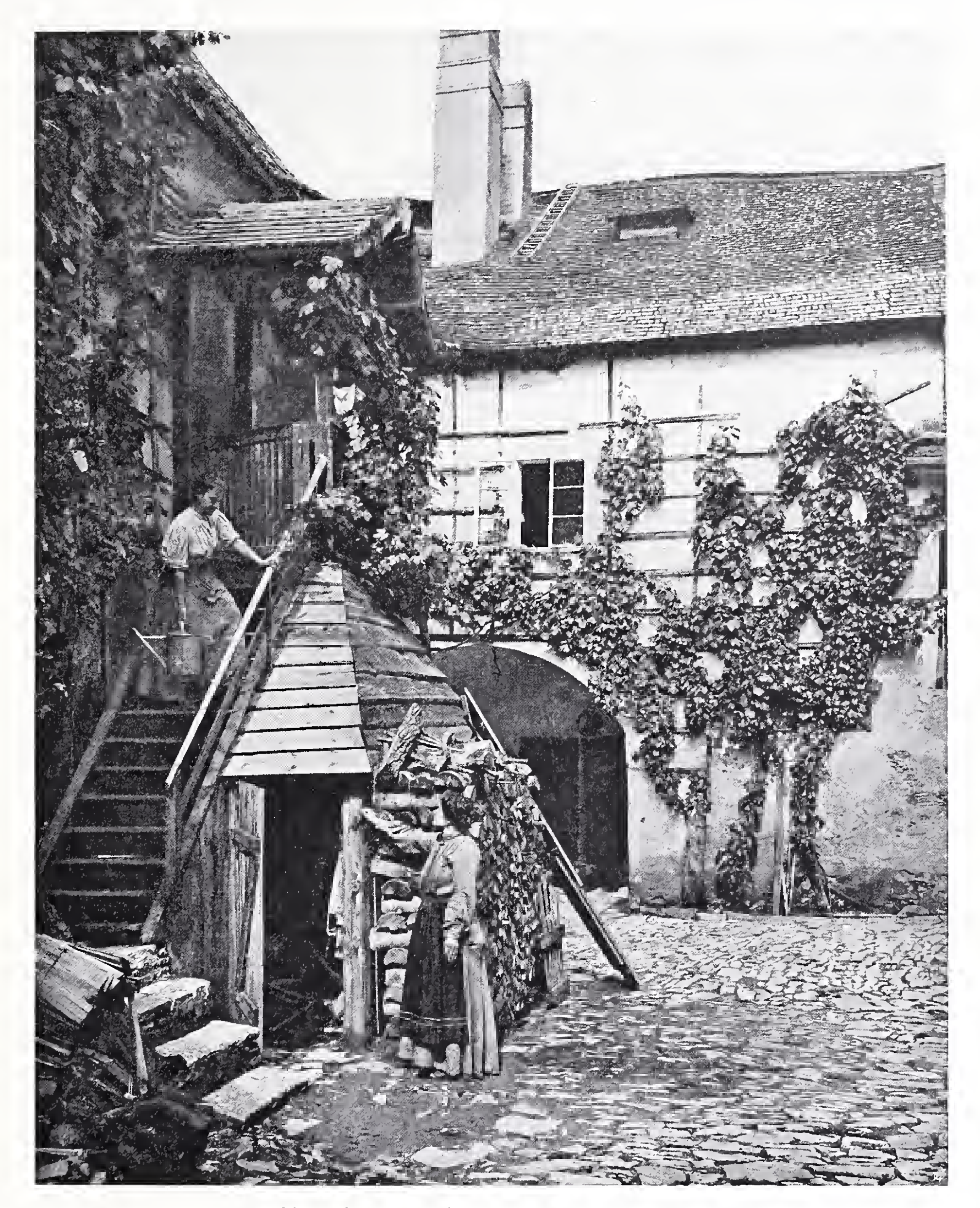
Eisen und Betoneisen gestatten heute Konstruktionen von einer Kühnheit der Konzeption und Ausführung, welche frühere Zeiten nicht kannten, und je mehr wir den Mut finden, diese Stärke unserer Zeit zu betonen und zum Ausgangspunkt der Entwürfe zu machen, desto sicherer werden wir zu selbständigen und befriedigenden Lösungen auch auf einem Gebiete gelangen, auf dem die Vergangenheit uns so viel vorweg genommen hat.

Anderseits bieten der enorm gesteigerte Verkehr in den großen Städten, die neue Art von Raumproblemen, wie sie bei Ausstellungsgebäuden, Bahnhofhallen, Brückenbauten etc. entstand, Veranlassung genug, dem Treppenbau spezifisch moderne Formen zu geben, die künstlerisch erfreulich wirken.

Auf anderen Gebieten wird jedoch ein engerer Anschluß an das Vorhandene wertvoll bleiben, das ist überall dort, wo auch der Charakter der Aufgaben keine wesentliche Änderung erfahren hat.

Dies gilt besonders vom Wohnhausbau. Wenn auch hier Bequemlichkeitsforderungen, hygienische und technische Fortschritte neue Einflüsse repräsentieren, so bleibt doch der überwiegende Teil der Aufgabe ein solcher, der eine lokale Färbung, eine nationale Eigenart besitzt und auf langsamer historischer Entwicklung fußt.

Es ist in diesen Blättern wiederholt auf das Beispiel Englands hingewiesen worden, das durch die sinngemäße Weiterbildung heimischer Bauweise eine vornehme und moderne Wohnbaukunst entwickelte. Ähnliches vollzieht sich jetzt in Deutschland und wurde bei uns wiederholt angeregt. Namentlich die Ausbildung der Fluren in Verbindung mit Dielen ergibt auf



Hof in Spitz a. D. mit hölzernem Treppenaufgang

dem speziellen Gebiet, das hier behandelt wurde, eine reiche Zahl von Möglichkeiten, für die auf deutschem sowie auf österreichischem Boden heimische Anregungen in Fülle vorhanden sind.

Der Wohnhaustreppe kann eine Intimität und Behaglichkeit der Wirkung gegeben werden, die ihr eine maßgebende Stellung unter den wichtigsten

Aufgaben der Innengestaltung sichert. Das Familienhaus ist ja vielfach in seiner ganzen Anlage von einer gut disponierten und reizvoll gestalteten Treppe abhängig, welche den Schlüssel zu einem guten, wohnlichen Hausgrundriß bildet. Eine geringere Geschoßhöhe und das bewegliche Holzmaterial sichern ihr jenen Charakter, der sich dem eines eingebauten Möbels nähert und gestatteten auch den unmittelbaren Zusammenhang mit Schränken und Sitzgelegenheiten, die sich an die Treppenwangen gut anschließen lassen.

Je weniger hier die Anlage abgetrennt und je einfacher und prunkloser sie gelöst wird, desto inniger fügt sich die Treppe in den ganzen inneren Organismus des Wohnhauses ein. Sie bietet gewöhnlich das größte Motiv des Innenbaues, indem sie die Geschosse durchbricht und doch wieder verbindet.

Im Gartenbau gibt die Treppenanlage das beste Hilfsmittel, Niveauverschiedenheiten ästhetisch zu verwerten. Sie macht die Terrassierung auch im kleinsten Grundstück und bei der geringsten Steigung des Terrains zu einer Quelle reizvoller Wirkungen, welche auch alle Epochen mit guter Gartentradition reichlich verwertet haben; nur der Landschaftsgärtner hat ihren Wert mißachtet und die Schätze unbenützt gelassen, die mit einer planvollen und logischen Bodengestaltung zu heben sind.

Wir können diese Zeilen mit dem Hinweis auf frühere Betrachtungen schließen, welche in diesen Blättern über Gartenkunst, über das englische Haus, über Diele und Halle angestellt wurden. Treppen und Treppenhäuser sind wertvolle Wirkungsmittel in den Händen kluger Baukünstler, sie vermögen dem kleinsten Bau Reiz zu verleihen und die größten Leistungen monumentaler Architektur an Würde und Ansehen zu steigern.

DIE FRÜHZEIT DER FIGURALEN PLASTIK IN DER HÖCHSTER PORZELLANFABRIK VON EDMUND WILHELM BRAUN-TROPPAU



DEN Meisten ist die figurale Höchster Plastik unlöslich verknüpft mit dem Namen Joh. Peter Melchiors, der auch tatsächlich die meisten Modelle dieser Fabrik von bestimmtem, künstlerisch und kulturgeschichtlich fest umrissenem Charakter geschaffen hat. Melchior trat nun erst zwischen 1766 und 1770 in die Fabrik ein. Diese aber wurde 1746 bereits privilegiert und sicher wurde auch in dem ersten Jahre schon Figurales modelliert. Das beweist das von Zais*, freilich lückenhaft, publizierte recht stattliche „Warenverzeichnis“ von 1766, das beweisen vor allen Dingen eine Anzahl erhaltener, allerdings bisher wenig oder eigentlich nicht beachteter Porzellane selbst. Wer sich die

* Zais, Die kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst, 1887, Seite 141 ff.

Mühe nimmt, nach Durchsicht des Buches von Zais die alten Höchster Fabriksakten durchzuarbeiten, die im Staatsarchiv zu Wiesbaden und im Kreisarchiv zu Würzburg, ferner im Berliner Staatsarchiv (früher im k. k. Staatsarchiv zu Wien und vor einigen Jahren erst nach Berlin abgegeben) liegen, der wird vor allen Dingen, besonders was die frühe Periode der Fabrik anlangt, die Beobachtung machen, daß diese Akten recht lückenhaft erhalten sind. Bis nach 1760 geht der geteilte Betrieb der Fabrik in Fayence- und Porzellanfabrikation nebeneinander her. Dieselben Modelleure arbeiten für beide Betriebe, dieselben Maler dekorieren die Fayencen und Porzellane. Das beweisen einige der letzteren mit den Malermonogrammen des I. Zeschinger und Adam von Löwenfink. Neben diesen zwei, sicher auf diese beiden Maler zu deutenden Monogrammen finden wir aber andre, zum Beispiel A. M. B., ferner S., dann D. B., endlich G. S., die sich mit keinen der in den Akten erhaltenen Malernamen identifizieren lassen.

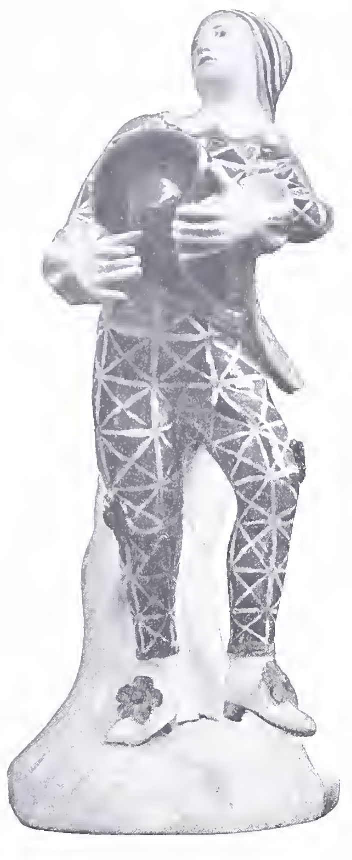


Bemalte Höchster Porzellanfigur eines Harlekins, um 1746/49 (Kaiser-Franz-Joseph-Museum in Troppau)

Der einzige, der sich mit der Höchster Plastik vor Melchior etwas beschäftigt hat, Brüning in seinem vortrefflichen Berliner Handbuch, „Das Porzellan“, und im großen illustrierten Katalog der Berliner Porzellanausstellung von 1904, gibt einen Teil der Figuren vermutungsweise dem Modellmeister Laurentius Russinger, welcher 1757 bis 1766 erwähnt wird. Unterdessen hat das von Heuser publizierte Werk über die Zweibrückener Fabrik neue Daten zu Russingers Biographie gebracht. Wir wußten früher nur, daß derselbe seit 1784 in einer Pariser Fabrik tätig war und Heuser hat nachgewiesen, daß er 1767 und 1768 Modellmeister und zugleich Unterdirektor in der Zweibrückener Fabrik war. Bisher kennt man keine Zweibrückener Figuren. Es wurden dort nur wenige modelliert, es ist aber die Möglichkeit, falls man solche findet, durch Vergleich mit Höchster Figuren die künstlerische Individualität Russingers genauer zu erkennen. Doch wäre damit auch nur eine einzelne zusammengehörige Gruppe von Höchster Figuren bestimmt. Es gibt aber noch verschiedene andere zusammengehörige Gruppen von Figuren, die auf andere Modelleure zurückzuführen



Bemalte Höchster Porzellanfigur „Klugheit“, um 1746/50 (Sammlung Braun-Troppau)



Bemalte Höchster Porzellanfigur eines Harlekins, um 1746 bis 1749 (Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin)

sind. Im folgenden will ich versuchen, diese verschiedenen Gruppen zusammenzustellen und zu charakterisieren. Das von Zais publizierte Warenverzeichnis von 1766 führt „Tugendbilder“ an. Gemeint sind die allegorischen Figuren der Tugenden. Sie gehören zu den frühesten plastischen Erzeugnissen der Fabrik. Drei solcher weiblicher Figuren in antiker Gewandung, von denen sich zwei leider in stark beschädigtem Zustand befanden, kaufte ich vor einigen Jahren bei einem Mannheimer Händler. Die eine hier auf Seite 539 abgebildete ist durch die um den linken Vorderarm sich ringelnde Schlange als die „Klugheit“ charakterisiert, die andre kennzeichnet sich als „Fleiß“ durch den Bienenkorb, die dritte ist unbestimmbar, da Hände und Attribute fehlen. Die Bemalung ist ziemlich primitiv mit Streublumen und Punktrosetten. Auf einfachem viereckigen Sockel stehen die Gestalten. Die Haare sind durch graue dicht nebeneinander liegende Striche angegeben. Die Höhe beträgt durchschnittlich 16 Zentimeter. Was die drei Figuren für die Wissenschaft wertvoll machen, das sind die eingeritzten, eingepreßten und aufgemalten Zeichen. Im Boden der Klugheit ist neben dem eingepreßten H 2 die eisenrote Malersignatur G. S. aufgemalt. Die Figur des Fleißes hat eine eingeritzte Bossierer- oder Formersignatur „chabas“*, die vorläufig undeutbar ist, und die schwarze Malersignatur I. Z. des Malers Zeschinger. Die dritte Figur endlich trägt die eisenrote Malersignatur B und ein eingepreßtes B (wohl der tüchtige Bossierer Becker). Zeschingers Monogramm fanden wir auf Höchster Figuren dieser Zeit häufig vertreten, unter anderm im Hamburger, Berliner, Karlsruher und Frankfurter historischen Museum, auch in der Zähringer-Sammlung im Karlsruher Schloß, einmal hat er sogar den ganzen Namen I. Zeschinger auf einem Krug in Form eines Baumstammes angegeben (Museum in Kassel). Die Akten nennen ihn auch ausdrücklich einen „Staffierer“, das



Bemalte Höchster Porzellanfigur einer Harlekine (nach Meißner Modell), um 1746/49 (Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin)

* Eine ebenso merkwürdige Einritzung „Johannes“ findet sich auf zwei Exemplaren einer frühen Höchster Figur, einer stelzfüßigen Geigenspielerin in den Sammlungen Dr. Ostermann in Darmstadt und W. Gumprecht in Berlin.

heißt, er bemalte die Figuren. Mit *Z* allein signiert er eine Fayencefigur im Germanischen Museum und eine Porzellanfigur aus der italienischen Komödie, auf die wir noch zurückkommen werden. Doch kann diese Signatur *Z* allein auch auf den Maler *Z*eschner bezogen werden, den *Z*ais um 1748 nennt. Auch der Maler G. S. kommt auf Fayencen vor, zum Beispiel auf einer Deckeldose im Museum zu Kassel; der Maler B signiert unter andrem eine Fayence im Historischen Museum zu Frankfurt.



Bemalte Höchster Porzellanfigur des Narcissin, um 1746/49 (Schweizerisches Landesmuseum in Zürich)

Diese Tugendbilder charakterisieren sich durch Modellierung und Bemalung als frühe Werke der Fabrik. Meißner Vorbilder scheinen eingewirkt zu haben. Zu datieren ist ihre Entstehung zirka 1746 bis 1750. Das Rad, die spätere Fabriksmarke, kommt auf ihnen noch nicht vor.

Aus der Frühzeit der Fabrik kann ich ferner zwei Serien von Figuren aus der Komödie nachweisen. Tatsächlich werden in den Akten Figuren von „italienischen“ und „französischen“ Komödianten erwähnt. Die eine Serie scheint älter zu sein, weil sie technisch unbeholfener ist. Es sind plumpe kurze Gestalten, wenig bewegt und mit zu großen Händen. Die Arme, Beine und der Leib sind absolut nicht durchmodelliert*. Als Vorbilder dienten wohl Stiche, aber auch Meißner Figuren. Nachzuweisen sind aus dieser Serie ein Harlekin mit der Rechten an der Pritsche, die im Gürtel steckt und erhobener Linken** (Abbildung Seite 539), ein zweiter Harlekin, der den Hut mit beiden Händen vor die Brust hält (Abbildung Seite 540), und als Gegenstück zu demselben eine tanzende Harlekine***, letztere nach dem bekannten Meißner Modell kopiert (Abbildung Seite 540). Ferner eine männliche Figur mit Hut, zu dem der Narcissin als Vorbild gedient haben mag † (Abbildung obenstehend) und endlich eine zweite männliche Figur (Abbildung nebenstehend), die nach der Mützenform wohl auf den Mezzetin zurückgeht ††. Die Fabriksmarke fehlt bei diesen Figuren gleichfalls,



Bemalte Höchster Porzellanfigur des Mezzetin, um 1746 bis 1749 (Schweizerisches Landesmuseum in Zürich)

* Die Figuren stehen auf einem einfachen belegten Felssockel mit hinten ansteigendem, bis zur Hüfte reichendem Baumstamm.

** Museum Troppau. Katalog der Porzellanausstellung 1906, Nr. 700.

*** Beide im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Schenkung Samuel).

† Museum Kassel, früher Spitzner-Dresden. Katalog der Porzellanausstellung im Troppauer Museum 1906, Nr. 699 und ein zweites Exemplar Landesmuseum Zürich.

†† Landesmuseum Zürich.

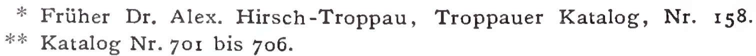


Bemalte Höchster Komödienfigur, 1750/55 (Dr. A. List, Magdeburg)

doch lassen sie sich als Höchster Erzeugnisse an den farbigen Malersignaturen feststellen, wie sie uns an gleichzeitigen, mit dem Rad gezeichneten Fayencen begegnen. So trägt die Züricher Figur des Mezzetin wieder die Signatur IZ des Buntmalers I. Zeschinger, die beiden Exemplare des Narcissin diejenige des Malers Adam v. Löwenfink, die sich übrigens auch auf einem trefflich gemalten Porzellanrechaud des Kasseler Museums* findet. Die schon angeführte Malersignatur G. S. führen die beiden Berliner Figuren. Auf welchen Maler sich diese Signatur bezieht, ist vorläufig, wie bereits bemerkt, nicht zu eruieren. Zu datieren sind diese Komödiantenfiguren noch vor 1749, in welchem Jahre Löwenfink die Höchster Fabrik verließ. Bedeutend besser und künstlerisch wertvoller sind die Figuren einer zweiten Serie von Komödiantenfiguren modelliert. Auch diese Serie war bei der Troppauer Ausstellung** zum erstenmal zusammengestellt. Nur eine einzige trägt die Fabriksmarke, das frühe rote Rad, die andren allerlei eingeritzte interne Former- oder Bossierermarken. Sicher ist, daß die Figuren nach bestimmten Vorbildern modelliert sind, wohl nach Stichen. Das beweist der Umstand, daß es auch Kopien dieser Stiche in Holz- und Elfenbeinschnitzerei*** gibt und ferner die Tatsache, daß diese Stiche auch in der Wiener Manufaktur† nachgeahmt wurden. Leider sind die Stiche selbst bis jetzt nicht nachzuweisen. Sie zeigen Verwandtschaft mit den Komödiantenfiguren Callots und sind vielleicht mit den „französischen Komödianten" der Akten identisch. Da ist zunächst die Figur einer stehenden Dame, die mit beiden Händen die Schürze hält (Dr. A. List, Magdeburg, Abbildung obenstehend), eine andre mit merkwürdiger Zipfelmütze und einem Medaillon in der Linken (Sammlung E. Grauer, Troppau, Abbildung nebenstehend, und im Bayrischen



Bemalte Höchster Komödienfigur, um 1750/55 (Sammlung Emil Grauer in Troppau)



* Früher Dr. Alex. Hirsch-Troppau, Troppauer Katalog, Nr. 158.

** Katalog Nr. 701 bis 706.

*** Berlepsch und Weysser, Katalog der Sammlung Buchner in Bamberg 1891, Seite 18, Abbildung 141.

† Vergleiche mein Kapitel über die Wiener Plastik in Folnesics-Braun, Die Wiener Porzellanmanufaktur, Seite 163, Abbildung Tafel XXXI, 1 und 3.



Bemalte Höchster Komödienfigur, um 1750/55 (Sammlung Dr. A. List in Magdeburg)

Nationalmuseum, München) und eine dritte unbemalte im Breslauer Kunstgewerbemuseum. Von den Männern bilde ich einen Pierrot (Karl Baer, Mannheim) ab, der in einem andren Exemplar ohne Sockel, bei Dr. List in Magdeburg, die rotbraune Radmarke trägt. Ferner ist hier wiedergegeben ein Tanzender mit Pritsche und Geldbeutel (bei Dr. List). Er kam auch in Holzschnitzerei bei Buchner vor. Eine dritte männliche Figur, Harlekin mit Pritsche, steht noch im Bayrischen Nationalmuseum.

Allen gemeinsam, bis auf die eine Figur ohne Sockel, ist der kräftig geschwungene barocke, der Großplastik entnommene Sockel. Entweder sind die Figuren total mit kräftigen Farben bemalt, unter denen ein leuchtendes Schwarz auffällt, oder es sind nur die Säume staffiert. Charakteristisch ist ferner die Höhung der Kartuschen und Kanten an den Sockeln und die lackrote oder eisenrote Bemalung der Schürzen und Rocksäume bei den Frauen. Es sind derbe, kräftige, lebhaft bewegte, untersetzte Gestalten. Die Frauengestalten sind sofort erkenntlich an der durch starke Schnürung emporgetriebenen starken Brust und dem hervortretenden Leib. Eingepreßt oder eingeritzt sind die Buchstaben P. I. C, LIG, I. O, IEG, GI.R., IGLe, A. Deutet schon die Radmarke auf einer der Figuren auf Höchst, so wird dies noch weiterhin bewiesen durch zwei primitive kleine Figuren im Historischen Museum zu Frankfurt am Main, eine sitzende antike männliche Figur, die im Begriff ist, ein Schwert zu ziehen, und einen kleinen Jäger mit Falken und Peitsche, die analoge Einritzungen tragen und von denen eine wiederum die rote Radmarke aufweist.

Ein andrer Modelleur hat zwei noch recht steife, aber teilweise sorgfältig bemalte Gruppen geschaffen, von denen die Wahrsagergruppe (Dr. Max Strauß-Wien, Abbildung Seite 544) im Preisverzeichnis von 1766 vorkommt. Sie kostete damals unbemalt 14 Gulden. Die zweite Gruppe, die ich im Kasseler Kunst-

Bemalte Höchster Komödienfigur (Pierrot), um 1750/55 (Sammlung K. Baer, Mannheim)

handel sah, scheint eine Jahreszeitengruppe, ein „Frühling“*, zu sein (Abbildung Seite 545). „Saisongruppen“ nennen die Fabriksakten solche Modelle. Eingeritzt hat sie ein L und aufgemalt die rotbraune Malersignatur G. Die Wahrsagergruppe trägt das purpurfarbene sechsspeichige Rad. Die Sockel sind einfach, flach mit belegten und bemalten oder nur aufgemalten Stauden und Baumstrünken. Einem weiteren Modelleur sind einige besser modellierte Gruppen zuzuschreiben, die merkwürdig klein sind (durchschnittlich nicht höher als 12 Zentimeter) und auch durch kleine Köpfchen auffallen. Die beste und interessanteste unter ihnen besitzt Herr Karl Mayer in Wien (Abbildung Seite 546). Eine Dame in dekolletiertem Hauskleid beugt sich zu einem Hund nieder, den ein kleiner Knabe in Mütze, langem Überkleid und Rock streichelt, der von einem Mädchen in breiter Krinoline am Gängelband geführt wird. Offenbar ist die Gruppe nach einem Bild oder Stich modelliert. Neben dem eisenroten Rad die auch auf Fayencen vorkommende Malersignatur C, die vielleicht auf den Maler Hubert Cristen zu deuten ist. Dieselbe Sammlung enthält die zweite hierher zu zählende Gruppe eines „Sommers“ mit flachem Rocaillesockel und eisenrotem Rad (Abbildung Seite 549). Eine dritte Gruppe sah ich 1905 im Münchner Kunsthandel (bei A. S. Drey), bestehend aus einem ein Schwein schlachtenden Fleischer und einer das Blut auffangenden, knienden Frau (rote Radmarke). Eine gleichfalls hierhergehörige Einzelfigur einer kleinen Dame mit Haube und einem Tuch unter dem Arm steht im Czartoryski-Museum zu Krakau. Von den im Verzeichnis von 1766 erwähnten 13 Exemplaren „Zwerge auf Postament“ kann ich auch drei Typen nachweisen. Es sind sogenannte Callot-Figuren, zum Teil nach Meißner Modell, respektive nach Stichen. Dieselben sollen in anderm Zusammenhang demnächst in diesen Blättern abgebildet werden. Auch von den Tierhatzen dieses Verzeichnisses gibt es in öffentlichen Sammlungen noch Gruppen, so zum Bei-



Bemalte Höchster Wahrsagergruppe, um 1750/55 (Sammlung Dr. Max Strauß in Wien)

* Sie steht mit andrem Dekor und eisenrotem Rad auch in der Privatsammlung des Großherzogs von Hessen in Darmstadt, in der von demselben Modelleur eine Herbstgruppe und verschiedene andre frühe Höchster figurale Stücke sich finden.

spiel einen Eber, mit zwei Hunden kämpfend im Kasseler Museum und einen solchen, im Kampf mit einem Hund, im Museum zu Darmstadt (Abbildung Seite 548). Die Tiere stehen auf hohen reich modellierten und mit Gold und Purpur gehöhten Rocaillesockeln. Der Boden ist mit Gras, Stauden und Blumen bemalt. Als Marke erscheint das eisenrote oder braune Rad. Entnommen sind solche Sujets den illustrierten Jagdbüchern und den deutschen Ornamentstichen, zum Beispiel des Engelbrecht. Eine auffallende Verwandtschaft mit gleichzeitigen Frankenthaler Figuren zeigen einige Höchster. Des Vergleichs wegen bilde ich hier eine Frankenthaler Gruppe aus der Sammlung des Herrn Dr. Max Strauß in Wien mit der Marke von J. A. Hannong ab, einen „Sommer" (Abbildung Seite 551). Die Frage steht offen, ob ein Frankenthaler Modelleur nach Höchst kam, oder ob, was wahrscheinlicher ist, in letzterem Ort die Modelle der pfälzischen Konkurrenzfabrik einfach mit geringen Modifikationen nachgeahmt wurden. Das eine aber scheint sicher zu sein, daß den Frankenthalern die Priorität gebührt. Denn die künstlerische Qualität der Frankenthaler Modelle unter den Hannongs schon ist unverhältnismäßig höher als in Höchst. Die Vorbilder für den kleinen Höchster Abbé (Abbildung Seite 550) und die Harlekine (Abbildung Seite 550), beide bei Dr. List, ersterer unter andrem auch bei Herrn Heinrich Rothberger in Wien, sind leicht erkenntlich in jenen Frankenthaler Modellen, den dicken karikierten Figuren mit nackten Füßen auf durchbrochenen Rocaillesockeln, von denen der Kavalier, der bei Hirth war (Deutsch-Tanagra, Nr. 428, abgebildet in diesem Katalog) für den Abbé vorbildlich war. Auch die gitterartig durchbrochenen Sockel hat man in Höchst kopiert. Auch hier das gemalte Rad, bei dem Rothbergerschen Exemplar noch mit dem Malermonogramm C. Ebenso evident ist der Zusammenhang mit Frankenthal bei einigen Verkäuferfiguren, so bei einem Kupferstichhändler in der Sammlung der Charlottenburger Porzellanmanufaktur (eisenrotes Rad), einem Blumenmädchen mit aufgeraffter Schürze (Auktionskatalog Helbing, 20. März 1899, Nr. 26, mit Abbildung, rotes Rad), bei der hier abgebildeten Figur eines „Sommers", eines Mädchens mit Äpfeln in der



Bemalte Höchster „Saisongruppe", den „Frühling" darstellend, um 1750/55



Bemalte Höchster Familiengruppe, Knabe am Gängelband, um 1755 (Sammlung Karl Mayer in Wien)

Schürze aus der Sammlung Emil Grauer in Troppau (rotes Rad) und anderen Figuren. Die beiden Menuett-Tänzer des Berliner Kunstgewerbemuseums (abgebildet bei Brüning, Das Porzellan, Seite 160) sind gleichfalls Modelle, welche der Frankenthaler Hannong-Zeit nachempfunden sind. Kulturgeschichtlich interessant ist die Freimaurergruppe aus dem Besitz des Herrn Dr. von Dallwitz in Berlin (eisenrotes Rad und C, Abbildung Seite 553), die mit einer in denselben reichen deutschen Rokokoformen modellierten Liebesgruppe bei Herrn Schöller in Berlin (farbig abgebildet bei Brüning, Tafel XXX, mit goldenem Rad) von Brüning in seinem obenerwähnten Werke vortrefflich charakterisiert ist und von ihm versuchsweise dem Modelleur Russinger zugeschrieben wird.

Im Gegensatz zu diesen gedrungenen Figuren mit runden Köpfen stehen die Formen eines Modelleurs, der zwei hübsche figurale Leuchter modelliert hat.

Es sind schlanke, zierlich bewegte Gestalten, ein Schäfer und eine Schäferin, die sich umarmen und die Leuchterarme halten, am meisten noch an Ludwigsburger Modelle erinnernd. Vielleicht damit zu erklären, daß 1765 ein Bossierer und Former aus der Ludwigsburger Fabrik probeweise eingestellt wurde. Die beiden hier abgebildeten Modelle (Abbildungen Seite 555), nahezu identisch mit minimalen Varianten, sind in der Sammlung Schöller in Berlin; dasselbe Modell kommt auch bei Herrn Dr. List in Magdeburg vor, mit purpurrotem Rad und gleichfarbigem Malermonogramm R, das nicht zu identifizieren ist.

Die hier versuchte erstmalige Skizzierung der Höchster Plastik vor Melchior wird sicherlich noch bedeutende Erweiterung und Detaillierung erfahren, wenn man auf Grund derselben und der abgebildeten Modelle in Museen und Privatbesitz systematisch weitersucht. Denn sie bilden nur einen kleinen Teil der urkundlich während der ersten 20 Jahre des Bestehens der Manufaktur, also seit 1746 in derselben modellierten Figuren und Gruppen. Jedenfalls sind damit aber feste Grundlagen für weitere Studien gegeben und eine ziemliche Anzahl bisher anonymer Modelle für die kurmainzische Manufaktur festgelegt.

DIE JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DES BEZIRKES DER PRAGER HANDELS- UND GEWERBEKAMMER IN PRAG 1908 VON KARL CHYTIL-PRAG



IN der stolzen Reihe von Institutionen und Unternehmungen, welche durch die Feier des Regierungsjubiläums Seiner Majestät ins Leben gerufen wurden, nimmt die Jubiläumsausstellung der Handels- und Gewerbekammer in Prag eine hervorragende Stelle ein. Die Initiative zu dieser Ausstellung ging im Jahre 1906 aus der Mitte der Kammer hervor und dieselbe nahm — und es war kein geringes Wagnis — die ganze Durchführung auf eigene Schultern. Es war der erste Fall in unserer Monarchie, daß eine Handels- und Gewerbekammer eine Ausstellung von solchem Umfang unternommen hat. Die Kammer — dem Wortlaut ihres Programmes nach — „wurde dabei von dem Gedanken geleitet, das Jubiläum des Monarchen durch eine großartige einheitliche Manifestation der Kammer und aller ihrer Angehörigen zu begehen, eine Manifestation, welche die unter der Regierung Seiner Majestät erfolgte ungewöhnliche wirtschaftliche Entwicklung des Kammerbezirks am besten veranschaulichen würde“. Programmgemäß sollte die Ausstellung nur auf den Bezirk der Kammer und die Gebiete der Industrie und des Handels beschränkt bleiben. Dadurch äußert sich der gegenwärtig zutage tretende Hang zur Spezialisierung des Ausstellungswesens und doch blieb diese Kammerausstellung, was Umfang und Mannigfaltigkeit des Dargebotenen betrifft, nicht hinter mancher Landesausstellung des In- und Auslands zurück. Das Gebiet der Prager Kammer erstreckt sich auf einige Bezirke von Mittel- und Ostböhmen, enthält mehr Flachland, wo die Feldwirtschaft überwiegt, als Gebirgsgegenden und zählt mehrere alte Kreisstädte in seinen Wirkungskreis. Aber an der Spitze steht Prag selbst mit seiner großartigen Industrie, seinem hochentwickelten Kulturleben, und dadurch, daß das Zentrum der Kammer zugleich die Hauptstadt des Königreichs ist, hat sich in einigen Fällen die Prager Kammerausstellung schließlich doch zu einer Art Landesausstellung gestaltet. In mancherlei Beziehung wird man an die Landes- und Jubiläumsausstellung des Jahres 1891 erinnert. Nimmt doch die heurige Ausstellung denselben Platz ein und es hat auch die Ausstellung des Jahres 1891 in ihren Bauten den späteren Nachkommen mancherlei Erbe hinterlassen, welches der diesjährigen Ausstellung zugute kam. Seit dem Jahre 1891 war hier in der Nähe der prachtvollen Anlagen des „Baumgartens“ der Schauplatz mehrerer Ausstellungen größeren und kleineren Umfanges, von welchen besonders die ethnographische Ausstellung (Národopisná výstava) des Jahres 1895 und

die Ausstellung für Architektur und Ingenieurwesen des Jahres 1898 zu nennen sind. Der große Ausstellungspalast, die beiden Gebäude der retrospektiven und Kunstausstellung des Jahres 1891 bestehen noch nebst einigen kleineren Bauten seit der ersten Ausstellung und es blieb auch erhalten die von Wichl entworfene böhmische „Chalupa" (Bauernhaus), die eigentliche Wiege der erfolgreichen Bewegung auf dem Gebiet der böhmischen Volkskunde. Für Zwecke der diesjährigen Ausstellung ist eine ganze Reihe von Neubauten errichtet worden, welche zumeist, nachdem sie ihre Schuldigkeit getan, wieder abgetragen werden. Eines weiteren Bestehens wird sich die gewaltige, in der Nähe des Industriepalastes situierte Maschinenhalle erfreuen. Die Disposition der heurigen Ausstellung rührt von Professor Křižnecký her, dessen Projekt bei der Konkurrenz den ersten Preis davontrug. Sein Hauptverdienst ist die Gestaltung des rückwärtigen, hinter dem Industriepalast sich erstreckenden Teiles, dessen wunderbare Lage, die manchem Besucher schon von früher bekannt sein dürfte, mit künstlerischem Takt ebenso wirkungsvoll wie praktisch ausgenützt erscheint. Den stimmungsvollen Grundton bieten alte Parkanlagen mit Kastanienalleen, Pappeln und Trauerweiden, mit Gebüschen und lauschigen Plätzchen, umgeben in der nicht weiten Ferne von Bergabhängen, welche eine Art Fortsetzung und den Abschluß der ganzen landschaftlichen Szenerie bilden. Die größtmögliche Schonung der alten Parkbestände ist vom Landesausschuß — das ganze Gelände ist wie der nahe Baumgarten Eigentum des Landes — nachdrücklich gefordert und vom Ausstellungsunternehmen auch mit Sorgfalt beachtet worden. In diesem Rahmen, in welchem sich auch ziemlich ausgedehnte freie Flächen bieten, ist eine wahrhaftige Stadt, aus großen und kleinen Pavillons bestehend, in kurzer Zeit entstanden. Eine ganze Schar von Architekten war an der Errichtung dieser ephemeren Ausstellungsstadt beteiligt und der Umstand, daß sich daran Künstler verschiedenen Bekenntnisses betätigten, brachte eine wirkungsvolle Abwechslung mit sich, ohne den Totaleindruck zu beeinträchtigen. Einen etwas schrillen Ton ließ hierbei



Bemalte Höchster Tierhatz, Eber mit Hund, um 1755/60 (Großherzogliches Museum in Darmstadt)

nur die unvermeidliche Vergnügungsecke erschallen. Dem Ausstellungsprogramm und den Verhältnissen des Kammerbezirkes entsprechend stehen im Vordergrund die Großindustrie, die Unternehmungen letzter Jahre auf dem Gebiete der Flußregulierungen, das Kommunikations- und das gewerbliche Unterrichtswesen. Die Kunst als solche war nicht in dem Programm enthalten, auch Geschichtliches im allgemeinen stand außerhalb des Programms, mit Ausnahme der Rückblicke auf die Regierungsperiode des Kaisers. Doch ergibt sich anderwärts Gelegenheit, das Kunstschaffen der verflossenen Jahrzehnte kennen zu lernen. So bietet die Jubiläumsausstellung im Rudolphinum ein annäherndes Bild der Kunstentwicklung in Böhmen während der letzten sechzig Jahre, und in der allernächsten Nähe der Kammerausstellung, ja fast in derselben, stellt die „Moderne Galerie" — eine Art Dornröschen in ihrem sonst dem Weltgetrieb entrückten Dasein — das Schaffen der Jetztzeit dar. Doch kam in der Ausstellung selbst die Kunst auch zum Wort und kleine retrospektive Intermezzos gingen auch nebenher*.



Bemalte Höchster „Saisongruppe", den „Sommer" darstellend, um 1755/60 (Sammlung Karl Mayer in Wien)

An dieser Stelle läßt sich der Inhalt der Ausstellung insofern in Betracht ziehen, als er die Gebiete der Kunst und des Kunstgewerbes enthält oder wenigstens tangiert. Hierher gehört, abgesehen von der Architektur, von der schon die Rede war, die Kunst des Ausstellens und da muß anerkannt werden, daß in den meisten Fällen die leitenden Faktoren bestrebt waren, das Arrangement bewährten Künstlerhänden anzuvertrauen. Man war sichtlich bestrebt, auch innerhalb der Ausstellungsgebäude den Genuß des Totaleindrucks mit dem Erfordernis rascher Orientierung zu vereinen. In dieser Beziehung ließ manche der gerühmten Ausstellungen letzter Zeit vieles zu wünschen übrig. Doch die Kunst der Übersichtlichkeit ist anscheinend nicht so leicht zu erzielen und man hat auch hier mitunter nach bewährtem Muster Labyrinthe geschaffen. Einen vorwiegend künstlerischen Inhalt enthielt die Exposition der Stadt Prag,

* Inhaltsreiche Kataloge einzelner Abteilungen und Pavillons sind im Erscheinen begriffen.



Bemalte Höchster Porzellanfigur eines kleinen Abbé, um 1760 (Sammlung Dr. A. List in Magdeburg)

für welche das Gebäude der retrospektiven Ausstellung des Jahres 1891 adaptiert und erweitert wurde. Seit Jahren ist dieses Gebäude zur Unterbringung des dem Landesmuseum gehörigen Lapidariums verwendet worden. Dieses Lapidarium in seiner Neuordnung hat die beiden Flügel des ursprünglichen Baues inne, während der Mittel- und Anbau die Ausstellung der Stadt Prag, welche sich hier als alte Kunststadt präsentiert, enthält. Die geschmackvoll inszenierte Ausstellung führt den Nachweis, daß Prag sowohl für die Erhaltung seiner Kunstdenkmäler als auch für die Betätigung neuerer Kunst Sorge trägt. Schon in der Eingangshalle begrüßen uns die plastischen Werke Myslbeks, welcher zu einer glücklichen Stunde für die Ausschmückung der Palacky-Brücke auserkoren wurde. Nebst einigen für städtische Bauten verwendeten Modellen Myslbeks hat man in der Ausstellung Gelegenheit, das neueste gewaltige Werk des Meisters zu bewundern: die in Bronzeguß ausgeführte Reiterstatue des heiligen Wenzels, bestimmt für ein auf dem Wenzelsplatz zu errichtendes Monument. Die Figur ist in dem der städtischen Ausstellung gegenüberliegenden Pavillon der Kunstausstellung vom Jahre 1891 untergebracht. Wenn man auch die übrigen Projekte für Monumente und die sonstige Tätigkeit der Prager Plastiker übersieht, so hat man den Eindruck, daß in den letzten Jahren, was Schaffenslust betrifft, die Plastik gegenüber der Malerei weit in den Vordergrund gerückt ist. Man ginge jedoch fehl, den jetzigen Stand der böhmischen Plastik nach der improvisierten, immerhin mit respektabler Routine hervorgebrachten dekorativen Ausschmückung der Ausstellungsgebäude zu beurteilen; in manchen Fällen hat hier die Malerei besseres geleistet.

Prag ist seit mehreren Jahren in steter Umwandlung begriffen. Die großen Unternehmen der Assanierung einzelner Stadtteile, der Kanalisation, der Flußregulierung haben das einstige Stadtbild, insbesondere die Alt- und Neustadt völlig verändert und unter diesen Umständen haben auch der Mangel diesbezüglicher Gesetze und die Lücken einer veralteten Bauordnung dazu beigetragen, daß von den alten Bauten Prags vieles geopfert wurde. Das kann man auch hier in den interessanten Expositionen der städtischen Kommission für Inventarisierung und Erhaltung der Kunstdenkmale Prags und des Klubs „Stará Praha“ (Altprag) verfolgen. Nebst Aufnahmen von Objekten, welche leider demoliert wurden, sehen wir auch



Bemalte Höchster Porzellanfigur einer kleinen Harlekine, um 1760 (Sammlung Dr. A. List, Magdeburg)

manches Restaurierungsprojekt, welches glücklicherweise nicht durchgeführt worden ist. Die beiden Expositionen, die zahlreichen Gemälde nebst einer Auswahl von alten Ansichten und Porträten historischer Persönlichkeiten aus einer Privatsammlung (Neumann in Prag) üben eine sichtliche Anziehungskraft auf das Publikum aus, welches gern in den hübschen Räumen des museumartigen Pavillons verweilt.

Das neuzeitliche Prag mit den tüchtigen Leistungen seiner technischen Ämter ist durch eine eigene umfang- und lehrreiche Abteilung im Industriepalast repräsentiert. In der Nähe des Pavillons der Stadt Prag befindet sich jener der Handels- und Gewerbekammer, welche diesmal in der Ausstellung die Rolle der Hausfrau übernommen hat. Es gibt nicht eine zweite Kammer, welche so viel bedeutungsvolle Institute ins Leben gerufen hätte und aus diesem Grund ist das Dargebotene auch mannigfaltiger als es sonst der Fall gewesen wäre. Das Kunstgewerbemuseum, die älteste selbständige Gründung der Kammer, stellt hier durch statistische Tabellen, Druckschriften, Pläne, Ansichten und Aufnahmen von Gegenständen aus eigenen Sammlungen, aus der Sammlung Lanna und aus Ausstellungen seinen Entwicklungsgang, seine Bestände und seine Tätigkeit dar. Den größten Teil der Parterreräume des Pavillons nimmt das gleichfalls von der Kammer gegründete Technologische Museum (Anstalt für Gewerbeförderung) mit den Proben seiner Werkstätte und Kurse ein. Hieran schließt sich nebst bildlicher und tabellarischer Darstellung der statistischen Verhältnisse des Kammerbezirkes auch eine Exposition des Arbeitsministeriums an.



Bemalte Frankenthaler Jahreszeitengruppe, den „Sommer" darstellend, um 1759/62 (Sammlung Dr. Max Strauß in Wien)

In einem besonderen, großräumigen Pavillon hat das Technologische Museum eine Ausstellung von Lehrlingsarbeiten veranstaltet und desgleichen, außerhalb des Kammerpavillons findet man eine dritte Gründung der Kammer,



Bemalte Höchster Jahreszeitenfigur, den „Sommer" darstellend, um 1760 (Sammlung Emil Grauer in Troppau)

die Fachschule für Gold- und Silberschmiede, Juweliere, Graveure und Ziseleure, welche Proben ihrer Arbeiten an zwei Stellen, in dem Pavillon für das Schulwesen und jenem für Edelmetallwaren, ausstellt.

In dem Bezirk der Handelskammer haben einige Gebiete der Großindustrie, als Maschinenbau und Eisenwerke, Bierbrauerei und sonstige chemische Industrie, die Textilbranche und Lederindustrie, solchen Aufschwung erreicht, daß sie in der Ausstellung den Ton angeben. Was das Kunstgewerbe betrifft, gibt es im Prager Kammersprengel mit Ausnahme Prags selbst nur wenig Unternehmungen, welche in großem Maßstab oder fabriksmäßig betrieben werden. Kleinere Betriebe, Werkstätten und Ateliers existieren in Hülle und Fülle, nicht nur in der Hauptstadt, sondern auch auf dem Lande. In Prag selbst gehen voran: die graphischen Künste und Reproduktionsverfahren, Möbelfabrikation und Ausstattung von Innenräumen und Goldschmiedekunst. Das sind auch jene Gebiete, denen selbständige Pavillons gewidmet wurden. Zum Teil greift auch der Pavillon der Keramik und der Glasindustrie in das Gebiet des Kunstgewerbes herüber, namentlich insofern die beiden Branchen zur äußeren und inneren Ausschmückung von Bauten dienen. Hier und im Pavillon der Metallwaren stellen zahlreiche Firmen Baumaterialien und Baubestandteile aller Art aus, deren Bedarf und Verbrauch in den letzten Jahren infolge der regen Bautätigkeit in Prag und in der Umgegend sowie auch in manchen Landstädten sich immens gesteigert hat.

Hierzu findet man zahlreiche Belege auch im Pavillon der Städte, wo man den Aufschwung der Prag umgebenden Städte Karolinenthal, Smichow, Weinberge, Žižkow, Bubenč, Nusle und anderer verfolgen kann. Die in Kojen untergebrachten Expositionen älterer Landstädte enthalten neben den neuzeitigen Einrichtungen auch geschichtliche Erinnerungen, Altertums- und Kunstgegenstände. Die Einwirkung der Lokalmuseen und Vereine kommt hier zur Sprache und in mancher der Kojen ist die ordnende Hand erfahrener Museumsleute bemerklich. In der benachbarten Abteilung der gewerblichen Korporationen ist ab und zu ein älterer kunstgewerblicher Gegenstand als Erinnerung an den früheren Bestand der Innungen vorhanden, doch in einer ziemlich spärlichen Weise. Eine interessante Kollektion dieser Art bietet das Prager Handelsgremium mit den bis in das XVI. Jahrhundert reichenden



Bemalte Höchster Freimaurergruppe, um 1760/65 (Sammlung Dr. von Dallwitz in Berlin)

Urkunden und Satzungen; auch das Handelsgremium von Karolinenthal stellt eine Reihe altertümlicher Gegenstände aus. Sonst kommt Retrospektives auch im Industriepalast vor, in den Abteilungen des Post- und des Eisenbahnwesens, wo sich der Unterschied zwischen einst und jetzt in einer für Jeden deutlichen Weise äußert.

Eine der segensreichsten neuzeitlichen Einrichtungen stellt sich im Pavillon des gewerblichen Unterrichtswesens in anziehender und aufmunternder Weise dar. Die k. k. Kunstgewerbeschule einerseits, die k. k. Staatsgewerbeschule von Prag andrerseits stehen an der Spitze der zahlreichen Lehranstalten, deren Wirkungskreis sich seit ihrer Begründung stets erweitert. Die Kunstgewerbeschule ist in ihren Interieurs und Räumen wie stets mit ihren neuesten, unter Leitung der bewährten Lehrkräfte entstandenen Arbeiten, von welchen uns der Hauch der jüngsten Künstlergenerationen entgegenweht, hervorgetreten. Die Fachschulen liefern Beweise, daß sie die Aneignung der manuellen Fertigkeit, technischen Könnens und einen Grad selbständigen Schaffens zielbewußt vor Augen behalten. Der Bezirk der Prager Handelskammer selbst hat keine große Anzahl von Fachschulen aufzuweisen, dagegen sind hier Handwerkerschulen und gewerbliche Fortbildungsschulen zahlreich vertreten. Zu den dem Kammerbezirk angehörenden Fachschulen für Holzbearbeitung in Chrudim, für Textilindustrie in Humpolec, Landskron und Wildenschwert, für Korbflechterei in Melnik gesellen sich noch Fachschulen, welche von Schülern des Prager Gebietes frequentiert werden, und zwar jene von Königgrätz, Turnau, Hořic und Bechyn. Von den Fortbildungsschulen für Mädchen präsentiert sich vorteilhaft

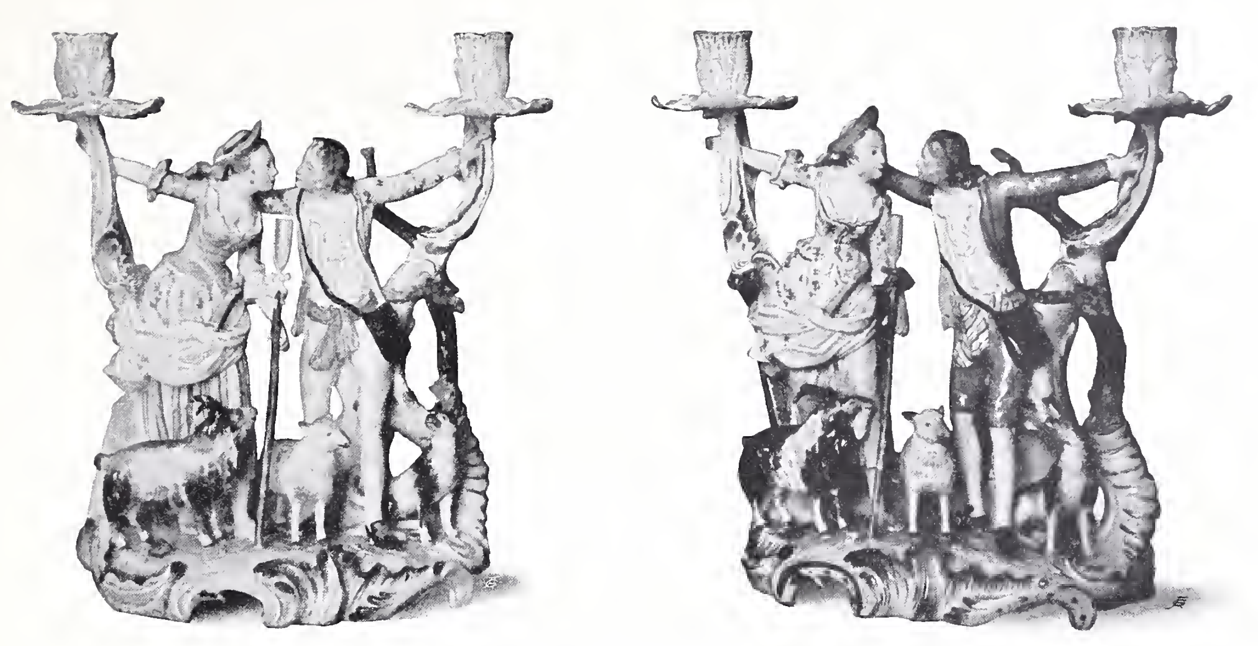
mit ihren weiblichen Handarbeiten die Fortbildungsschule der Stadt Prag, welche auch in der Abteilung der Textilindustrie im Hauptpalast ein Interieur ausstellt. Im Pavillon für das Schulwesen hat sich auch der k. k. Zentralspitzenkurs mit einer einen ganzen Raum einnehmenden Exposition eingestellt.

Der Pavillon für das Schulwesen führt uns eine weitverzweigte Institution vor, deren Begründung und Ausgestaltung ausschließlich in die Regierungsperiode Seiner Majestät fällt. Desgleichen ist die Handels- und Gewerbekammer selbst, welche bereits im Jahre 1900 die Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens beging, in dieser Periode ins Leben getreten und allenthalben manifestiert sich der großartige Aufschwung auf jenen Gebieten, welche die Prager Kammer, dem Programm entsprechend, in ihrer Jubiläumsausstellung Revue passieren ließ.

KLEINE NACHRICHTEN

„MÜNCHEN 1908“. Vor ein paar Jahren erscholl vom Strande der Spree her das Wort vom „Niedergang Münchens als Kunststadt“. Der Prophet hat sich in seinen Weissagungen geirrt, gründlich geirrt. Mögen auch in Berlin die Umsatzmöglichkeiten des Kunstmarkts sich zum Nachteil Münchens sehr gehoben haben, mag die staatliche Kunstpflege mit weit größeren Mitteln, mit sichtlich energischerem Kraftaufwand betrieben werden, mögen noch mehr monumentale Schöpfungen wie die Siegesallee, der neue Dom und ähnliches entstehen, was die offizielle Kunstpflege der Reichshauptstadt charakterisiert: gar so schnell verarmt eine Stadt, die eine lange künstlerische Tradition besitzt, doch nicht an ihrer bodenständigen Kraft. Was die Isarstadt während des Sommers 1908 bot, wies auf etwas ganz andres als auf „Niedergang“ hin. Mit einem Schlag ist die alte achtunggebietende Stellung wiedergewonnen worden. Lange genug hat's ja gedauert, bis zu diesem Schlag ausgeholt, bis er geführt wurde. Aber er hat seine Wirkung getan. Schade, daß die Vollendung der Ausstellung Wochen, Monate nach der Eröffnung noch auf sich warten ließ und damit den geistreichen Bildern des Simplizissimus „Münchner Arbeiter“ ein ungewollter Kommentar gegeben worden ist. Schade auch, daß Übersichtlichkeit der inneren Anordnung nicht durchweg die starke Seite der prächtigen Hallen bildet. Ihr hätte da und dort ein etwas schärferes Augenmerk zugewandt werden dürfen. Der Gesamtentwurf entstand selbstredend zu einer Zeit, wo kein Überblick über die Beteiligung vorhanden war. Sache der technischen Ausstellungsleitung wäre es gewesen, die großen Hallen zweckdienlicher zu teilen, als es vielfach geschehen ist. Es bedarf wirklich eines scharf ausgebildeten Orientierungssinnes, um in gewissen Partien der weiten Anlage sich zurecht zu finden.

Fürs erste die Ausstellungsbauten selbst. Sie sind, was ihre Erscheinung betrifft, vielleicht das wichtigste Ausstellungsobjekt. Konsequenterweise sind — die Bauten des Vergnügungsparks ausgenommen — all jene Provisorien in Wegfall gekommen, die, aus Brettern, Latten, Gips und so weiter für die Dauer einer Saison errichtet, bei solchen Gelegenheiten zumeist nur von der großen Einfallslosigkeit der Architekten sprachen. Die letzten Weltausstellungen in Paris und St. Louis erzählten davon genug. Noch toller ist dieser Gipskram zum Ausdruck gekommen in den Architekturen der Franco-Britischen Ausstellung des Sommers 1908. Das ist eine Gipsorgie, wie sie vielleicht überhaupt noch nicht da war. München weist in seinen Ausstellungsbauten nichts von alledem auf. Beton und Eisen kamen zur Verwendung. Ihnen entspricht die einfache würdige Haltung sämtlicher Gebäude. Nichts mehr von jenem Künstlerfestgschnas, unter dessen gefährlicher



Zwei bemalte Höchster Figurenleuchter, um 1765 (Sammlung Schöller in Berlin)

Wirkung München geraume Zeit hindurch stand. Wohltuende Einfachheit gewann diesmal die Oberhand, damit die Ausbildung der künstlerisch gearteten Zweckform, ohne jedwede moderne Extravaganz notabene. Aus allem spricht der gleiche Geist, der Münchens bauliches Wachstum begleitet, vor den neuzeitlichen architektonischen Trostlosigkeiten bewahrt hat, wie sie sich in andern Großstädten breit machen. Welche deutsche Stadt hätte solch eine stattliche Reihe von künstlerisch hochbedeutsamen öffentlichen wie privaten Bauten der Neuzeit, Schulen, Kirchen, Brücken, Bädern, Friedhöfen und so weiter aufzuweisen wie München? Keine, auch die Reichshauptstadt nicht. In München ist glücklicherweise seit langem das künstlerische Element suprema lex gewesen. Der greise Prinzregent soll trotz allem Interesse für das millionenschluckende Unternehmen, das die Stadt allein auf sich nahm, in seiner liebenswürdigen Art jede Einmischung in das Wesen der Entwürfe abgelehnt und gesagt haben: „Ich will mich überraschen lassen“. Nicht er allein mag überrascht gewesen sein; manch andrer wohl auch. Man ist vom Prinzip des „Ausstellungspalasts“ abgegangen. Die verschiedenen Stoffgebiete, welche einen Überblick über das gesamte produktive Schaffen der Isarstadt geben, Groß- und Kleinindustrie, Kunst und Kunsthandel jeder Richtung, munizipale Arbeit auf allen Gebieten etc. etc. umfassen, sie wurden in mächtigen Hallenbauten untergebracht. Unter sich sind diese durch niedrigere Verbindungsbauten geeint. Das Ganze lehnt sich an einen köstlichen alten Park an. Das Zusammenstimmen der groß-silhouettierten Gebäudemassen mit dem vorhandenen Baumbestand, der Übergang von den straff konstruktiven Formen zur Natur, das Verhältnis der außerordentlichen anmutig kleineren Gebäudekomplexe zu den Gesamtraumverhältnissen, die Gestaltung der größeren und kleineren offenen Plätze, die Verbindung von Nutzbau und gärtnerischer Anlage, all das ist so vorzüglich gelöst, daß es selbstverständlich wirkt, so, als hätte das alles von jeher dagestanden, als wär' es zusammengewachsen. Von Bauamtmann Bertsch rührt der Entwurf zur Gesamtanlage her; eine Reihe andrer Architekten war mit der Ausführung von Einzelnem betraut, so Professor Littmann mit der des Künstlertheaters, einer neuzeitlichen Schöpfung, deren Zweck, die völlige Loslösung der dramatischen Aufführungen von dem öden Ballast der bisher gültigen Bühnentechnik mit ihren Kulissen, Soffitten, Hintergründen, Versenkungen, räumlich schreienden Mißverhältnissen und so weiter, vorzüglich gelungen ist und diesem heillosen Plunder hoffentlich für immer die Wiederanwendung verbietet.

München hat das Glück, seit anderthalb Jahrzehnten gerade unter seinen städtischen Baubeamten eine Reihe von Männern zu besitzen, die, allem bureaukratischen Zopf fern, als Baukünstler in hervorragendem Maß tätig sind oder waren und zusammen mit den Brüdern Seidl der Stadt jenes eigentümliche Gepräge zu bewahren und zu geben wußten, das sie vor allen übrigen Städten Deutschlands auszeichnet, sie vor Narrheiten großen Styls beschützt hat, wie sie sich anderswo in unbeschnittener Weise breit machen. Es seien nur die Namen Hocheder, Fischer, Grässel genannt. Sie wissen de profundis nicht nur, was das Bauen an praktischem Wissen erfordert, vielmehr ist ihnen in hohem Grad der Sinn für architektonische Bildwirkung eigen; das ist bei jenen, die mitschaffend am raschen Wachstum einer Großstadt wirken, keine kleine Sache. Glücklicherweise hat ihnen niemals ein höherer Wille korrigierend den Weg vertreten.

Architektonische Bildwirkung ist es vor allem, was die bauliche Anlage der Münchner Ausstellung auszeichnet. Nicht bloß im Äußeren, nicht bloß in der künstlerisch außerordentlich liebevollen Behandlung aller Fragen, die sich auch bei scheinbaren Nebensachen geltend machen. Jeder Treppenabsatz, jede Öffnung in den geschlossenen Glas- oder Betonwänden, jede Verwendung dekorativen Pflanzenwerks, alles, alles zeugt von klarer Überlegung, von souveränem Können. Das wirkt außerordentlich wohltuend. Nichts ist langweilig, nichts akademisch-dozentenhaft. So ist auch das Innere der vielgliedrigen mächtigen Eisenbetonhallen. Wünscht man sich auch beim Begehen der Abteilung für Zimmereinrichtungen (etwas voller klingend: für „Raumkunst“, die sich freilich nicht durchweg ihrem innersten Wesen nach in den ungezählten Speise-, Wohn-, Schlaf-, Spiel-, Musik-, Bibliotheks-, Kinder-, Damen-, Herrenzimmern offenbart; diese dienen zumeist und in erster Linie den Vorführungen verfeinertster Schreinerkunst und dem dazu zu zählenden Interieurschmuck) manchmal einen wirklichen Ariadnefaden, trotzdem ein solcher in Form einer äußerst vielverschlungenen roten Linie auf dem Orientierungsplan sich vorfindet, so entschädigen für diese, nicht im Sinne einer klaren Übersichtlichkeit liegenden Mängel die zahlreichen wirksamen Ruhepunkte zwischen den einzelnen Raumkomplexen. Bald ist es ein Hof mit plätscherndem Brunnen, bald eine von hohen Glaswänden umschlossene gärtnerische Anlage, bald ein Repräsentationsraum oder andere Erscheinungen, die das Auge in der endlosen Reihe von Eindrücken einigermaßen zur Ruhe kommen lassen.

"It is a great, a wonderful exhibition indeed" — hörte ich einen alles sehr aufmerksam musternden, bekannten englischen Künstler sagen — „and what I like very much is that there are no more pictures than necessary!“ — Ja, es wirkt wohltätig, auch einmal leere Wände zu sehen oder wenigstens solche, die nicht immer wieder den Eindruck einer Bilderausstellung hervorrufen. Dafür ist der dekorativen Malerei breiter Spielraum gegeben. Vielfach läßt sich bei dieser deutlich durchfühlen, daß unter dem einseitigen Einflusse der Staffeleimalerei der Begriff für „Wand“ und „Leinwandrahmen,“ auf dem man nach Belieben herumkorrigiert, verwechselt worden ist, genau so wie die Werke der dekorativen Plastik vielfach mehr an sorgsame Atelierarbeit erinnern als an das notwendig einheitliche Zusammenwirken von Architektur und Bildhauerarbeit. In dieser Beziehung verspricht die junge Bildhauerschule unter Adolf v. Hildebrands Leitung ebenso jene der gewerblichen Fach- und Fortbildungsschulen vieles. Beide vermeiden das Kopieren eines zuerst in Ton oder anderem Material hergestellten, nachher in Gips gegossenen und dann erst definitiv kopierten Originalmodells; sie suchen des Steines direkt Herr zu werden. Dadurch wird die ängstliche Kleinmeißelei vermieden und gleich ein kräftiger Zug in die Wirkung der vor- und zurücktretenden, der hohen und der vertieften Stellen der Erscheinung gebracht. — F. Erler, bekannt durch seine Fresken im Wiesbadner Kurhaus, hat eine Reihe von Decken- und Wandmalereien geschaffen, die sich den räumlichen Verhältnissen gut einfügen, L. Herterich ein farbig sehr fein wirkendes, großes Deckenbild mit allerlei geschickten Verkürzungs-Spässen; W. Diez malte zwei lange Hallengänge, etwas sehr derb, im Sinne von ähnlichen Werken des XVIII. Jahrhunderts aus; andere tüchtige Kräfte suchten da und dort großer Dimensionen Herr zu werden, und schufen manch köstlichen Farbfleck;

endlich wurden leider auch verschiedene Kräfte zur Erprobung eines Könnens zugelassen, dem einige weitere Semester ernsten Studiums ganz gewiß nicht zum Schaden gereichen dürften. Rohe Mache, die außerdem nicht voll entwickeltes Formenverständnis verrät, sollte im Interesse der vortrefflichen Gesamtwirkung bei solchen Gelegenheiten nicht in allzu auffallender Weise sich vordrängen. Sicher ist, daß das Empfinden für große, zur Architektur in Beziehung stehende Flächen kein hervorragendes Merkmal der heutigen Malerei ist. Sie stand allzulange unter dem einseitigen Regime des Goldrahmens und seiner fatalen Eigenschaften. Die Ausstellung „München 1908“ bedeutet vielleicht darin einen Wendepunkt, hat sie doch der Architektur wieder jene Rolle zugewiesen, die ihr zukommen muß, soll der Begriff „Kunst“ nicht ein durchaus einseitiger werden. Hier ist die Verbindung aller Gebiete künstlerischer Arbeit Tatsache. Die Arbeitsgebiete der mannigfachsten Art existieren nicht neben-, sondern miteinander. Darin beruht die Wichtigkeit der ganzen Sache. München hat den Ruhm, dies in einer, jedes kleinliche Ausscheiden der einzelnen künstlerischen Schaffensgebiete vermeidenden großzügigen Weise zum Ausdruck gebracht zu haben. Dadurch und durch die Art, wie das produktive Leben einer Großstadt zum künstlerischen Bild vereinigt worden ist, hat es sich seine alte Rangstellung neuerdings gesichert.

Die „Schulausstellung“ bildet unter der unglaublichen Menge des Gebotenen einen ganz besonders hervorragenden Teil. Nicht im Sinne eines ad hoc gemachten Extrakunststücks, nicht im Sinne einer zwecks öffentlicher Schaustellung unternommenen Extra-Arbeit, so wie man sie etwa bei Prüfungen und so weiter zu sehen bekommt, ist sie zusammengestellt, vielmehr enthalten 22 Säle die Darstellung des Volksschul- und des daran anschließenden Lehrwerkstätten- und Fortbildungsschulgangs, wie er sich seit der neuen von Dr. Georg Kerschensteiner eingeführten Organisation regelmäßig abwickelt. Erhält auch die unter der Einwirkung dieser vorzüglichen Institutionen heranwachsende Generation in künstlerischer Beziehung entschieden weit mehr Anregung als frühere dadurch, daß von früh auf dem Zeichnen, besser gesagt: der Bildung des Auges, der Entwicklung der Beobachtungsgabe größere Wichtigkeit beigemessen wird als das zuvor geschah, so handelt es sich doch nicht ausschließlich um Verfolg künstlerischer Zwecke, sondern weit mehr darum, den Anschauungsunterricht, das damit in engster Beziehung stehende selbständige Erfassen des Wesens der Dinge und des Zusammenhangs derselben unter sich auf eine höhere Stufe, als sie bisher erreicht wurde, zu heben.

Der Unterschied gegenüber früher befolgten Maximen besteht in der konsequenten Festhaltung und Durchführung des Grundsatzes, aus den Kindern möglichst viel herauszuholen, nicht wie sonst, sie möglichst mit Lernstoff zu beschweren. Das Zeichnen wird Ausdrucksmittel; es soll die Vorstellungskraft möglichst gut zur Entwicklung bringen, mehr dem kindlichen Drang der Produktivität Vorschub leisten, als der Rezeptivität dienen. Die Wege eingehend zu charakterisieren, welche zu diesem Behuf eingeschlagen werden, die aus gründlichen psychologischen Studien hervorgegangenen, nicht bloß dem Namen nach pädagogischen Maßnahmen zu kennzeichnen, die aus der Lernschule alten Systems eine Arbeitsschule machen, dazu ist leider hier der Raum nicht vorhanden. Vergleicht man die graphisch niedergelegten Resultate dieses an den Münchner städtischen Volksschulen eingehaltenen vortrefflichen Anschauungsbildungsgangs und des damit verbundenen Zeichenunterrichts mit den in letzterem Fach erzielten Resultaten der staatlichen Mittelschulen, also „höherer“ Bildungsanstalten (deren Schüler eine gründliche Bildung des Auges, zumal wo es sich um künftige Techniker, Naturwissenschaftler aller Zweige und so weiter handelt, dringend bedürften), so schneiden letztere, zumal die humanistischen Gymnasien keineswegs vorteilhaft ab. Sie erscheinen vielmehr rückständig, den Fragen der Zeit gegenüber völlig verschlossen. In den höheren Klassen der Münchner Volksschulen treten weiter, den amerikanischen „Manual training classes“ entsprechend, auch handwerkliche Lehrkurse hinzu; für die im Zeichenfach ganz besonders Begabten existiert eine „Zentralschule“, deren Resultate — es sind ihrer nicht wenige — einfach verblüffend genannt werden müssen. Es finden sich darunter Arbeiten, die sowohl der Auffassung als

der darstellerischen Vollendung nach das Maß dessen weit überschreiten, was die Durchschnittsschüler mancher offiziellen staatlichen Anstalten mit künstlerischen Unterrichtszwecken zu leisten imstande sind. Bisher galt der Schuldrill, je schärfer gehandhabt, desto besser, weitaus mehr als die naturgemäße Entwicklung. Durch seine Anwendung lassen sich gewiß Durchschnittsmenschen en masse heranbilden, nicht aber geistig selbständige Arbeiter, denn Schule und Kaserne verfolgen doch einigermaßen verschiedene Zwecke. Der Abstand der Resultate beider Methoden wird durch diese vortreffliche Schulausstellung eingehender illustriert, als es durch die besten Reden möglich ist. München hat allen Grund, auf einen Mann wie Dr. Georg Kerschensteiner stolz zu sein. Keiner seiner Vorgänger und Zeitgenossen hat die Pestalozzischen Ideen so sicher erfaßt, mit so viel Geist weitergebildet. Gerade dieser Teil der Ausstellung bildet einen wirklichen Glanzpunkt derselben, eine kulturell bedeutsame Manifestation seitens der Stadtgemeinde München. Ihr bleibt der Ruhm, in Bayern, in Deutschland bahnbrechend vorgegangen zu sein.

Anschließend daran gewähren die Fortbildungsschulen in ihren mannigfach gegliederten, immer in erster Linie mit Rücksicht auf praktische Exigenzen arbeitenden Kursen Möglichkeiten aller Art zur Ausbildung künstlerisch wie technisch vortrefflich unterrichteter Kräfte; sie werden natürlich in erster Linie der lokalen Produktion zugute kommen, ihr einen festen Stamm tüchtiger Fachleute sichern. Ihnen ist ein weiterer, sehr umfangreicher Teil der Ausstellung gewidmet.

Die Fortbildungsschule ist für jeden handwerklichen Lehrling obligatorisch; die daselbst stattfindenden Lehrkurse können indes auch noch nach Schluß der Lehrlingszeit besucht werden. Dies war unter den früher befolgten Unterrichtsmaximen, die aus der Fortbildungsschule bloß eine an Wert recht fragwürdige Fortsetzung der Volksschule bildeten, nur höchst selten der Fall; heute ist die Zahl der Teilnehmer an den Gehilfenkursen dagegen eine das erste Tausend weit übersteigende. Die aus diesem, ebenfalls von Dr. Kerschensteiner seit 1905 auf breitester Basis organisierten, in den munizipalen Einrichtungen Deutschlands vielleicht einzig in seiner Art dastehenden, mustergültigen Unterrichte hervorgegangenen, in reicher Zahl ausgestellten Arbeiten aller Branchen der Metalltechnik, mit Ausnahme der Goldschmiedekunst, der graphischen Künste (vor allem Lithographie), des gesamten Buchgewerbes inklusive Buchbinderei und aller dabei einschlagenden Arbeiten, der Keramik einschließlich Glasmalerei, vor allem aber der dekorativen Malerei jedes Genres legen die Frage nahe: Wozu noch besondere Kunstgewerbeschulen, bei denen das künstlerische Resultat keineswegs durchweg auf handwerklichem Untergrund zu erreichen gesucht wird? Gerade die Schule der handwerklichen Maler weist Arbeiten in Menge auf, die mit den Resultaten der staatlichen Kunstgewerbeschulen in schärfster Weise zu rivalisieren imstande sind, besonders aber dadurch schwer ins Gewicht fallen, daß sie von Leuten herstammen, die mit beiden Füßen in der Praxis stehen, in der Werkstattarbeit, einem absolut sicheren, guten Fundament, durchaus bewandert sind. Unter den zumeist ohne Gipsmodell aus dem Stein hergestellten Bildhauerarbeiten dekorativen Charakters, die der nämlichen Schule entstammen, sind gleichfalls Leistungen von vorzüglicher Qualität — ein ganzer großer Saal voll — vorhanden. Für gewisse Sparten der Kunst, zum Beispiel die Grabmalbildnerei, die dekorative Plastik an öffentlichen Gebäuden, zumal an Kirchen, ist dieser frische, gesunde Zug des künstlerischen Handwerks von größtem Belang, gilt es doch gerade auf diesem Gebiet, dem seit Jahrzehnten ungestört weiter existierenden Schlendrian, der gedankenlosesten Produktion den Weg zu sperren, soll nicht das künstlerische Steinmetzgewerbe völlig auf den Hund geraten*.

* Weitblickend, wie der Schöpfer all dieser, immer kräftiger Wurzel schlagenden Einrichtungen seine Aufgabe erfaßte, ist es ihm indes keineswegs bloß um die handwerklich-technische Ausbildung der Lernenden zu tun. Dafür steht ihm der Begriff „Erziehung“ viel zu hoch. Er will nicht den Menschen im Arbeiter untergehen lassen. Zwar erklärt er sich offen und wohl mit vollem Recht gegen die ständig alle Lernenden ohne Unterschied mehr und mehr belastende allgemeine Bildung. Sie erzieht den Menschen zum Vielwisser, nicht aber zum folgerichtigen Denken. Die beruflich gründliche Bildung gibt ein richtiges Fundament. Von ihr aus bauen sich richtige Schlüsse auf andre Gebiete hinüber. Kerschensteiner legt daneben größten Wert auf den

All das gibt indes nur das Bild eines Bruchteils der neuzeitlichen Entwicklung der Stadt. Mindestens ebenso großen Raum beanspruchen die übrigen Gebiete, unter denen natürlich die baulichen Neuschöpfungen einen hervorragenden Platz beanspruchen, sind sie es doch in allererster Linie, die das Stadtbild zu dem gemacht haben, was es ist. Daneben zeigen Pläne und Modelle den Ausbau modern städtischer Verkehrswege, vor allem aber auch Maßnahmen hygienischer Art großen Stils.

Daß eine städtische Wasserleitung außer etwa zu Brunnen den Anstoß zu künstlerischer Darstellung bieten könne, beweist das reizende, in weitem Halbkreis vorgeführte Modell der Münchner Trinkwasserleitung, die alle Isar-Athener mit köstlichem Naturstoff versieht, die Kreuzfahrer der Abstinenzbewegung ebenso wie die mächtigen Sudkessel der weltbeherrschenden Bierbrauereien. Panorama-artig ist die Landschaft vom Quellengebiet (Mangfallgebiet) bis zum Orte des vielseitigen Verbrauchs meisterhaft mit Wäldern, Hügeln, Bergzügen, Wolkenschatten dargestellt. Im Vordergrund sind die geologischen Schichten fein säuberlich wie ein Käselaib angeschnitten. Und da sieht man nun, welch eines komplizierten Apparats solch eine städtische Wasserversorgung bedarf, um alles, was gesunde Feuchtigkeit braucht, hinlänglich zu versorgen. Manchem Hofbräuhaus-Eingebornen mag es förmlich gruseln, sieht er, welch ungeheurer Wasserkonsum sich neben dem ebenso ungeheuerlichen Bierkonsum vollzieht. Bis zum Erstaunen aber steigert sich vielleicht seine Empfindung, wenn er hört, daß diese Wasserleitung hauptsächlich es war, die aus München eine gesunde Stadt machte.

So nun, wie dieser Zweig der städtischen Arbeiten technische und künstlerische Vorführung zugleich veranlaßte, ist es auch mit den andern: Nicht blos ein umfänglich imponierendes Bild kommunaler Entwicklung ist in dieser Ausstellungsabteilung geboten, überall kommt der Grundsatz zum Ausdruck, neu Entstehendem auch Seiten abzugewinnen, die es zur ästhetischen Erscheinung machen. Das gilt nicht bloß von großen Anlagen, wie zum Beispiel dem neuen Moosacher Gaswerk, — auch kleine Objekte: Tramwayhaltestellen zum Beispiel erfreuen sich zweckentsprechender Berücksichtigung, sogar die öffentlichen Bedürfnisanstalten, deren München im Verhältnis zu seiner Größe nicht allzuviele besitzt, sind nicht vernachlässigt worden. All dies reiche Material, unter dem die Stadterweiterungsprojekte breiten Raum beanspruchen, füllt Säle und abermals Säle. — Nicht minder bedeutsam aber ist die unendliche Reihe von Darbietungen, die das produktive Leben von Münchens Einwohnerschaft nach allen Seiten illustrieren.

Wie im Gesamtausstellungsbild die architektonischen Erscheinungen den Ton angeben, so bildet unter den rein künstlerischen Abteilungen des Ausstellungsstoffs die bauliche ein Glied von hervorragender Bedeutung. Den Meistern, die in jüngst verflossener Zeit und heute dem Stadtbild seine ganz besondere Bedeutung zu wahren wußten, ist, mit vollem Recht breiter Raum gegeben, innerhalb dessen durch Risse aller Art und durch Modelle die Arbeit dieser Männer zu glänzenden Einzelgruppen vereinigt wurde. Keine frühere Ausstellung gab je ein ähnliches Bild. Künstler wie die beiden Seidl, wie der nach München zurückberufene Theodor Fischer, wie Grässel, Hocheder, Thiersch, sie sind durch diese wirksam in einzelnen, schlicht aber fein dekorierten Räumen untergebrachten Spezial-

Unterricht, der das öffentliche, das staatliche, das gesundheitlich richtige Leben des Volkes zum Gegenstand hat. Er will dem künftigen Bürger jene Grundlagen, wenn auch in andrer Form, wieder schaffen, die den Staatsbürger schulen. Das ist außerordentlich Vielen ein Dorn im Auge, denen es weit weniger auf die Erziehung zum Menschen als auf die Angehörigkeit der Jugend zu politischen Parteien ankommt. — Natürlich setzen diese ganz vortrefflichen Schulideen die Mitwirkung weitausholender sozialer Arbeit voraus. Gar vielen nützt die beste Schule wenig oder nichts, wenn nicht die häuslichen, die familiären Verhältnisse auch als fördernde Faktoren mitwirken. München steht zum Beispiel in bezug auf die Wohnungsfürsorge nicht ganz auf der Höhe der Zeit; es hält in bezug auf städtische Bodenpolitik den Vergleich mit Städten wie Ulm beispielsweise nicht aus. Dem soll in allernächster Zeit mit Heranziehung aller Mittel gesteuert werden. Auffallend ist bei der Ausstellung „München 1908“ der sichtliche Mangel an guten Beispielen für das Kleinwohnhaus. Zwar ist ein Arbeiterwohnhaus vorhanden, indes bildet es den Typ der für die Gartenstadt Hellerau bestimmten Wohnungen und kann im Grundriß nicht gerade als zweckentsprechend gelöst bezeichnet werden.

ausstellungen ihres bisherigen Lebenswerks in die richtige Beleuchtung gerückt. Neben ihnen treten weiter die in größeren Sälen untergebrachten Kollektivausstellungen des Oberbayrischen Architekten- und Ingenieurvereins und eine zwar nicht umfangreiche, aber sehr gewählte Sammlung von Entwürfen der Münchner Sektion des „Bundes deutscher Architekten“ in künstlerisch bedeutsamer Weise auf. Man hat es glücklich vermieden, durch Ausstellung allzuvieler Technica das Publikum, wie es sonst bei Ausstellungen der Fall war, fernzuhalten. Die dekorativ äußerst glückliche Haltung der Räume, die Vorführung ausgiebig vieler farbig gehaltener Blätter, wie geschickt behandelter und gut placierter Modelle zeigen deutlich, wie auch eine Architekturausstellung für weitere Kreise interessant gestaltet werden kann.

Daß die neuzeitliche „Kirchliche Kunst“ seit Dezennien in ganz Deutschland kein recht erfreuliches Bild bietet, ist eine bekannte Geschichte. Deshalb lag es nahe, in einer Stadt, wo sie von außerordentlicher Bedeutung ist, von wo aber auch ein umfangreicher Export künstlerisch recht fragwürdiger Objekte dieses Arbeitsgebiets sich ständig vollzieht, anläßlich einer auf rein künstlerischen Grundsätzen aufgebauten Ausstellung zu zeigen, daß auch andre Kräfte sich in den Dienst dieser ernsten Sache zu stellen vermögen. Eines der bösesten Kapitel nach dieser Richtung, dem sich tüchtige Künstler seit nicht allzulanger Zeit entgegenstellen, ist die Friedhofskunst. Die über alle Massen reizvoll arrangierte kirchliche Abteilung der Münchner Ausstellung gibt prächtige Beispiele dafür, wie mit geringem Aufwand weit bessere Resultate erzielt werden, als es bisher auf diesem entsetzlich vernachlässigten Gebiet der Fall war. Schon die mit reichlichem Vegetationsschmuck versehene Anlage eines größeren und eines kleineren Friedhofs, der säulengeschmückte Verbindungsgang zwischen den Ausstellungshallen und der nach Entwürfen Spannagels erbauten Kirche, dann der auf wuchtigen, kurzen Maueruntersätzen ruhende Bogengang mit Wandmonumenten, die anschließenden Kapellen, der überaus reizvolle Friedhofsbrunnen, das in völlig frühchristlichem Sinne gehaltene Columbarium mit den plastischen Bildnissen jüngst verstorbener Münchner Künstler, all das atmet nicht den Geist einer nach vielen Nummern zählenden Ausstellung; es ist, getreu dem Programm des Ganzen, Kunst, ernste, tiefempfundene Kunst, die alles mit einem eigenartigen tiefpoetischen Zauber zu umkleiden versteht. Abgesehen von den vielen, außerordentlich wertvollen Anregungen, die von den Einzelobjekten: Altären, Taufbecken, Wand- und Glasmalereien und so weiter förmlich ausstrahlen, eine Fülle gründlichen Könnens, feinen Fühlens offenbarend, bieten sich in der architektonischen Anlage köstliche Bilder, wundervolle Flächen- und Linienüberschneidungen, farbige Lichtpartien und dämmerige Schattenwinkel, Durchsichten köstlichster Art in Menge. Es ist eine wahre Wonne, in diesen stimmungsvollen Ecken frühmorgens, ehe sich die Besucher in Massen herandrängen, bei Sonnenschein ein Stündchen zu verleben. Was dem Orte einen besonderen Reiz verleiht, ist der Umstand, daß auch hier jenes spezifische Münchner Etwas vorwaltet, das sich nicht genau definieren läßt, der Ausdruck eines stark konservativen, dennoch aber frohgemut und warm stimmenden Genius loci, der vom Alten das Gute bewahrt, vom Neuen alles Gewollte, alles Gesuchte, Aufdringliche sich vom Leibe gehalten hat. Darüber klagen viele, die einen andern Ton angeschlagen wissen möchten. Warum? Es ist Münchner Kunst und einheitlich, das wird niemand bestreiten wollen! In dem Boden muß doch ein ganz besonderer Gährpilz stecken! Wieviele sind nicht schon weggeholt worden von den Guten, von den Besten, um anderswo ihr Können vielleicht höher eingeschätzt, glänzender bezahlt zu sehen als in Isar-Athen . . . Sie haben keine Lücke hinterlassen, sie haben aber auch nirgends jenen Zug ins künstlerische Leben gebracht, wie er in München sich noch immer ganz von selbst ergeben hat, weil, weil — nun weil man eben jene gewähren ließ, auf die es schließlich doch bei jeder vollwertigen künstlerischen Tat ankommt. Diese Abteilung für kirchliche Kunst ist ganz einfach ein Juwel und traurig möchte man werden bei dem Gedanken, daß derlei Dinge bloß für die Dauer von wenigen Wochen stehen bleiben. Sie sehen so ganz und gar nicht gemacht aus, sondern gewachsen! Um den Weiterbestand eines gänzlich

uninteressanten, seiner wesentlichen Erscheinungsmomente längst beraubten Tores, jenes am Ende der Sendlingerstraße, sind schon einige Hektoliter Tinte verbraucht, einige Quadratmeilen Schreibpapier verschrieben, ungezählte Reden gesprochen worden und doch bleibt das Ding nur ein ruinöser, absolut uninteressanter Backsteinbau. Hier aber, wo ein glänzendes Beispiel von Dingen gegeben wird, welche die Zeit braucht, dringend braucht, soll nach wenig Wochen wieder Pickel und Brecheisen an die Reihe kommen? — Ja, München hat bei Moosach, hinter Schwabing, in Giesing große Friedhofanlagen von eigenartiger Schönheit, es hat draußen bei Holzapfelskreut seinen überaus poetischen, schönen Waldfriedhof, aber all die intimen Reize der Friedhofgärten, der Hallen, der Kirche, den feinen Zauber der von Künstlerhand geschaffenen Dinge, die dort in der Ausstellung untergebracht sind, das haben sie noch nicht alle. Wäre es angesichts der vielen Millionen, die von der Ausstellung auf Nimmerwiedersehen geschluckt worden sind, eine gar so unerschwingliche Ausgabe, nach Schluß nicht bloß die geleerten, monumentalen Hallen für künftige Zwecke zu konservieren, sondern auch diesen einen, unübertrefflich reizvollen und vorbildlich so wertvollen Teil? München besinne dich! Es ist der Mühe wert!

Breiten Raum beansprucht natürlich, was mit mehr oder weniger Recht unter dem Titel: „Raumkunst" in einem großen Teil der Ausstellungshallen sich untergebracht findet. Erstlich sind da verschiedene Repräsentationsräume, unter denen die in allerschwerstem Barock ausgeführte Prinzregentenhalle künstlerisch jenen Rang nicht ganz erreicht, den sie ihrer vornehmen Bestimmung nach eigentlich einnehmen müßte. Was würdevoll zu wirken bestimmt ist, braucht nicht massig schwer zu sein; was aber die in dem vorgelagerten Raum vorhandenen Wandmalereien betrifft, so würde der Mantel christlicher Liebe für sie nicht ausreichen — weitaus besser wären ein paar Kübel voll gutdeckender Tünche. Wirklich reizend wie das geschickt nachempfundene, an Biedermeier-Klassik sich anlehnende Äußere des „königlichen Postamtes", das keineswegs an die Zeit der Automobile, der elektrisch betriebenen Fahrzeuge erinnert, ist dessen einfache, geschmackvolle innere Ausstaffierung, die den Beweis erbringt, daß auch bureaukratische Einrichtungen angenehm zu wirken imstande sind, vorausgesetzt, daß der rechte Mann sie schaffe. Nur eines wollte dem Schreiber dieser Zeilen nicht recht einleuchten: Die marmorierten Säulen, an denen, mit Stecknadeln festgesteckt, Wetterprognosen oder so was ähnliches hingen! Wollte der Erbauer dieser liebenswürdigen Kopie eines Postgebäudes aus Urgroßvaters Postkutschen-Zeiten spaßhafte Andeutungen über den Wert der Materialechtheit machen? — —Vielleicht! — nahm doch die gut kaschierte Materialunechtheit in München vor nicht gar langer Zeit eine äußerst bedeutsame Stellung ein!

Überaus imponierend wirkt der durch keinerlei peinliche Unterbrechungen in seiner räumlichen Erscheinung beeinträchtigte große Saal des Hauptrestaurants, ein Werk von Em. v. Seidl. Es ist nicht der Charakter der sattsam bekannten Münchner Bierpaläste, der hier tonangebend wirkte. Die feine Stimmung der verwendeten Hölzer und Steinmaterialien, das völlige Vermeiden aller an den Begriff „Kneipe" erinnernden Anklänge, die luftige Weite des hochgelegten Gewölbes, das Arrangement der nicht allzugroßen Tische, all das gibt dem Raum echte Vornehmheit. Er ist denn auch nicht vorzugsweise vom biertrinkenden Münchner Publikum aufgesucht worden. Reizend ist der kleine „Ländliche Gasthof" von Architekt Zell, der nicht bloß in der Disposition äußerst glücklich wirkt, sondern auch in allen Einzelheiten, besonders in der knappen Art der Zimmereinrichtungen ein außergewöhnliches Maß richtigen Takts offenbart. Gleich daneben stehen die äußerlich ganz angenehm wirkenden zwei Hellerauer Gartenstadthäuser von Richard Riemerschmidt, dem die Leitung der Einbauten in den großen Hallen in der Hauptsache oblag.

Imponierend groß der Zahl nach sind aber all jene Gemächer, die dem dereinstigen Besitzer als Wohn-, Schlaf-, Speise-, Bibliotheks- oder sonstwie-Zimmer dienen sollen. In manchen dieser Zimmer bilden Farbenakkorde subtilster Art die Grundstimmung des Ganzen; andre wirken durch kräftiger ausgesprochene Akzente. Nirgends macht sich ein

allseits gleichmäßiges Einhalten bestimmter Schulanschauungen geltend. Die äußerste Reduktion aller Schmuckelemente spielt jene Rolle nicht, wie sie anderwärts vielfach zu den charakteristischen Erscheinungen der Modernität zählt. München ist auch in diesem Punkte nicht der Boden für eine allzuweitgehende Askese. Die Schaffenslust trägt noch immer den Stempel ungebrochener Lebenslust. Geschickteste Schreiner haben da in allen nur denkbaren teuren und billigen Holzsorten das beste geleistet, der Tapezierer arbeitete nach künstlerischen Angaben, Vergolder wirkten mit, hin und wieder außer dem Tüncher auch ein Kunstmaler durch Werke seiner Hand, bildhauerischer Schmuck und manch ein reizvolles Stück zwecklichen oder zwecklosen Daseins fand auf Etageren, Schreibtischen und andren Ablegestätten seinen Platz, um seinerseits wieder einen Liebhaber zu finden; alle möglichen Tonarten sind angeschlagen — aber, weiß der liebe Himmel, dieser überquellende Reichtum an „Raumkunst" hat seinem größten Teil nach nichts Erwärmendes, denn der Raum spricht durchschnittlich weit weniger als seine Ausstattung!

Die Ausstellungsleitung konnte bei der Beurteilung dieser Dinge nur die Qualitätsleistung in Betracht ziehen: tadellose technische Ausführung, gepaart mit vollster Berücksichtigung aller künstlerischen Anforderungen in bezug auf Form und Farbe. Einen Maßstab andrer Art anzulegen, war nicht angängig, denn die Juroren sind keine Seelenrichter. Für den empfindenden Beschauer aber gibt es noch einen andren Maßstab, dem gegenüber selbst die vorzüglichste Erfüllung der beiden genannten Qualitäten allein nicht ausreicht. Er gehört zu den Imponderabilien, er ist ausschließlich Empfindungssache. Warum kann ein tadellos gezeichneter oder gemalter Akt völlig nichtssagend wirken, während künstlerische Schöpfungen, die nach dem Urteile „Sachverständiger" voll von Zeichenfehlern stecken, in der Farbe „nicht natürlich" sind, dennoch zuweilen einen Zauber eigener Art ausüben? Auf alle freilich nicht! Schöne seelenlose Zimmer gibt es genau wie schöne seelenlose Menschen, die einem gar nichts zu sagen haben und wieder gibt es andre Erscheinungen beider Art, die ohne besonderes Dazutun sympathisch, anziehend erscheinen, liebenswert und beglückend wirken! Schwinds entzückende Skizze in der Schack-Galerie zu München: ein junges Mädchen im Morgenkostüm am offenen Fenster stehend, bedurfte nicht all der Farbenregister, die Sonnenaufgangsmaler auf ihren Gemälden loslassen, und dennoch klingt durch dieses anspruchslose kleine Werk ein Lied voll Schönheit, voll Jugendempfinden, voll Sommerlust und Morgenanbetung. Auch Räume, Zimmer, treten unmittelbar mit einem andren Empfinden als bloß mit dem für „finishing" in Verbindung; sie können Vorstellungen wachrufen, wie mit wenigen Tönen hergestellte japanische Holzschnitte, bei denen nicht das Sujet, sondern die Seele der Landschaft das gefühlsergreifende Moment bildet. Große „Aufmachung" allein bringt noch keine Stimmung zuwege.

Möglich ist ja, daß Menschenkinder, die sich durch ein Zeitungsinserat zum „Bunde fürs Leben" einigen, hin und wieder wirklich zusammenpassen, womit nicht gesagt sein soll, daß alle Ehen, denen eine programmäßig sich abwickelnde Verliebtheit als Introduktion diente, immer gerade das Mustergültigste auch für die Folge bedeuten. Mit den Räumen, die man sich nun auf solchen Ausstellungen nicht bloß anschauen, sondern zu Nutz der Hersteller und der Ausstellungsunternehmung auch kaufen soll, hat der „Bund fürs Leben durch Zeitungsannonce" oft fatale Ähnlichkeit. Es finden sich Dinge und Menschen zusammen, die sich innerlich fremd sind; sie sollen sich aber fest aneinander binden! Freilich, heißt's da „Divorçons", so ist die Sache ja weit leichter als vor dem Richter des Scheidungsamtes. Die aufgewendeten Mittel, seien sie bei vielen dieser Interieurs noch so anspruchsvoll, genügen nicht immer, um jenes Gefühl wachzurufen, das der Kulturmensch im Zustand des Daheimseins sich wünscht. Mit dem „Modern-eingerichtet-Sein" ist's eine ganz merkwürdige Sache, vielleicht ähnlich wie mit dem früheren „Stilvoll-eingerichtet-Sein"! In beiden Fällen weiß der Betroffene oft nicht recht, was er mit dem Bewußtsein, der Mode seinen Tribut bezahlt zu haben, anfangen soll. Einen Palast, die Empfangsräume von Menschen mit völlig konventionellen Lebens- und Umgangs- auch Denkformen zweckentsprechend ausstatten — nichts ist leichter,

vorausgesetzt, daß der Entwerfende ein wirklicher Künstler sei, was nicht allemal der Fall ist. Auch dem Mann, der durch seine häusliche Umgebung ein Abbild der Vermögensverhältnisse bieten will, kann leicht geholfen werden, denn er ist zufrieden gestellt, wenn keine andern Anforderungen als diejenigen des Geldbeutels an ihn herantreten. Das Richtigste wird zweifelsohne stets dann getroffen, wenn der Besteller selbst Geschmack und Ideen hat, um zu bestimmen, was ihm taugt, was nicht! All diese an sich gewiß einwandfreien Räume oder wenigstens der größte Teil derselben präsentiert sich mit einem gewissen Aplomb. Wer ihn liebt, dem gefallen sie gewiß. Wer ihm fern steht, blickt die Pracht ebenso wie die oft gesuchte Einfachheit meist mit kühlem Herzen an — sie haben ihm wenig, vielleicht nichts zu sagen, sie entbehren der persönlichen Note, sie sind seelisch unwohnlich wie so vieles andre, was sich heute in die intimen Tiefen des Lebens eindrängt. Darüber hilft nicht Pracht noch Eleganz hinaus. Beides kriegt man, je mehr man davon hat, satt. Bekannt genug ist ja, daß so mancher Große, der nicht ausschließlich Repräsentationsmensch war oder ist, sich irgendwo einen geheimen, stillen Winkel suchte oder schuf, der keine Anforderungen konventioneller Art stellt. Lauter „gute Stuben" — entsetzlicher Gedanke! . . . . Da ist unter andren ein größerer Raum von Richard Riemerschmid, ein Zimmer mit Balkendecke, der etwas erhöhte Nebenraum durch ein Kreuzgewölbe überspannt, in schlichtem Tannenholz, an dem der Stoff zwischen den Hartrippen ein wenig herausgefegt ist, vertäfelt, durchaus anspruchslos, ohne jeden Aufwand. Wie kommt's, daß es sofort wie das Antlitz eines guten Freundes wirkt? Es steckt etwas von dem drin, was auf der 1876er Ausstellung das bürgerliche Wohnzimmer von Gabriel Seidl zu einem allgemeinen Point d'attraction machte und allen gleichzeitig ausgestellten, weit luxuriöser ausgestatteten Zimmern gegenüber siegreich standhielt. Es wirkte wie eine Persönlichkeit, nicht wie etwas Gemachtes. Das ist's, was auch Riemerschmids Raum auszeichnet und was weiter die ganze Suite von Gemächern, die unter Gabriel von Seidls Leitung entstanden, trotz altväterischer Anklänge recht behalten läßt so vielem andren gegenüber, dem es trotz Aufwand an kostbaren Materialien dennoch an jenem undefinierbaren Etwas fehlt, das erwärmend wirkt, das Zuneigung weckt, das verwandte Saiten erklingen läßt. Die stolze kalte Schönheit ist es nicht, die wir Nordländer beanspruchen für Räume, in denen sich der größere Teil des Lebens abspielt. Deswegen bedarf es noch lange keiner Rückkehr zur Butzenscheibenromantik. Ihr Antipode ist der hohe Kothurn, das Kühl-Unpersönliche, was heute an der Tagesordnung ist. Warum? Wir haben uns selbst noch nicht wiedergefunden! . . . Besser ist es immer und richtiger auch, an guten Familientraditionen festzuhalten, als von allen möglichen Maximen ein Stück, einen Fetzen zu erhaschen, um daraus neue Erscheinungen ohne innerlichen Halt formen zu wollen. Das ist's, was so manchen radikal Gesinnten keinen Gefallen finden läßt an der formensicheren Art der Engländer, von deren kultureller Lebensführung der eine und andre stolze Kontinentale lernen könnte. Hinter unserer künstlerisch bestimmten Tradition steckte ehemals eben auch Formensicherheit. Wir haben sie trotz aller technischen Errungenschaften noch nicht wieder gewonnen und wir werden sie auch nicht wieder gewinnen ohne eine innerliche Erneuerung, ohne Rückkehr zu dem, was Stammeseigentümlichkeit war. Die meisten Modernitäten tragen den Stempel des Gewollten an sich, nicht den des aus natürlichen Bedingungen selbstverständlich Erwachsenen. Nicht jeder, der kostbare Bilder auf die Wände seiner Wohnung hängt, ist ein künstlerisch Empfindender. Gar oft wirkten weit billigere Dinge, dahin gehängt, wo sie hängen müssen, zusammengestimmt mit der Umgebung, weit feiner. Und so geht's mit den Wohnräumen. Für viele, für die meisten bleiben das freilich immer und ewig Geheimnisse. Jenen mag die Masse der ausgestellten Räume die Bewunderung erwecken, deren sie eben fähig sind.

Selbstverständlicherweise sprechen in einer Stadt, wo jahraus, jahrein künstlerische Arbeit jeder Art Unsummen von geistigen Ausgaben veranlaßt, wo die besten deutschen Witzblätter erscheinen und eine Menge andrer Umstände die graphische Mitteilung des

Geschaffenen nach allen Weltgegenden veranlassen, die reproduzierenden Künste ein gewichtiges Wort mit. So hat sich natürlich auch auf der Ausstellung die Gruppe der großen Münchner Verlagshäuser und Kunstanstalten in umfangreichem Maß entwickelt. Die gebotenen Vorführungen zeigen das schier unglaubliche Umfangsmaß der Produktion ebenso drastisch, wie die einzelnen Verfahren durch reiches Demonstrationsmaterial in ausgiebigster Weise erläutert werden. Die Buchkunst, vereinzelte Erscheinungen ausgenommen, weist noch nicht in allen Beziehungen die Höhe auf, die man eigentlich voraussetzen müßte. Hervorragend in ihrer Art ist die vielfach typographischen Zwecken angepaßte große Sammlung von Arbeiten des bekannten Schleißheimer Künstlers Otto Hupp, der streng und konsequent den Spuren der klassischen Zeit der deutschen Buchdruckkunst nachgeht und sich nie auf Konzessionen eingelassen hat, die für ihn ein Abweichen von der angenommenen Linie bedeuten. Neben der imponierend großen Zahl seiner illustrativen Schöpfungen hat er auch eine Menge köstlicher dekorativer Platten, in einfachen Glasuren ausgeführt, seinem Raum zur Zierde angefügt. An keramischen in München selbst entstandenen Arbeiten ist die Ausstellung übrigens nicht sehr reich. München, dessen Tonlager bloß für Baumaterialzwecke in Betracht kommen, hat außer der ehemaligen königlichen Porzellanmanufaktur, die unter der Mitarbeit von Bildhauer Wackerle und Professor Niemayer offenbar wieder vielversprechend in die Höhe geht, seit Scharvogels Wegzug keine größeren keramischen Betriebe aufzuweisen. Viele Künstler, wie zum Beispiel W. Diez, Riemerschmidt und andre, arbeiten für nichtmünchnerische Betriebe, die durch größere Gruppen ausgeführter Arbeiten vertreten sind, so zum Beispiel die bekannte Firma Schmidt-Pecht in Konstanz.

Sollen alle die schier unzähligen Stoffgebiete der Ausstellung hier aufgezählt, alle Namen, die mit guten Leistungen in Verbindung stehen, genannt werden? Ihrer sind zu viele. Aber zwei Gruppen seien noch erwähnt. In Metallarbeiten mannigfacher Art, schmiedeisernen wie kupfergetriebenen oder in andern Techniken hergestellten Stücken, hat man in München von jeher Tüchtiges geleistet. Auch diesmal. Wenn der vielfach wieder in Anwendung kommende Emaildekor kupferner oder bronzener Objekte etwas weniger die moderne japanische Exportware, dafür mehr die alten Emaillierverfahren zum Muster hätte, so wäre ohne Zweifel da manches noch besser geworden, als es ist. Man merkt die Wohlfeilheit des Verfahrens manchmal stark durch; außerdem soll Emaildekor nicht wirken wie aufgeleimtes Ornament.

Zu wahrer Prachtentfaltung aber ist die Kunst des Metallarbeiters getrieben in der Abteilung der Goldschmiede. Auch da charakterisiert sich die Münchner Arbeit in einem gesunden Festhalten an erprobten Traditionen. Wenn schon Gotik und Renaissance nicht mehr bestimmend sind für die künstlerische Form, so bilden sie doch in deutlich durchzufühlender Weise die Grundlage dessen, was unsere Tage auf dem Gebiet schaffen. Dieser konservative Geist treibt doch immer wieder neue Blüten. Er hat sicherlich vielseitige Anregung aufgenommen, aber sie sind einer künstlerischen Akklimatisierung unterlegen. Viel köstlich Gut gibt's zu sehen. Wenn eines Stückes mit Namen gedacht sein soll, so ist es das von Fritz von Miller; er bleibt ein immer jugendlich Frischer unter denen, die mehr als sechzig Jahre zählen! Sein köstlicher großer Aufsatz, ein phantastisch von reichgliedrigen Kronen umrankter Einhornkopf, ist eine Schöpfung voller Formenpoesie wie alles, was dieser feinsinnige Goldschmied seit vielen Jahren der Welt geschenkt hat. Die Ausstellung enthält noch weitere Werke von seiner Hand; sie sind in einzelnen Räumen, nicht bei der Goldschmiedgruppe, untergebracht. Unterbleibt die Nennung andrer Namen dieser altehrwürdigen Zunft, so ist's bei Gott nicht Verkennung der vielen vorzüglichen Arbeiten, die sie geboten, sondern Abneigung gegen Aufzählerei.

Einer Gruppe sei noch gedacht, die nicht aus Dingen von materiell großem Wert noch von auffälliger Erscheinung besteht: der billigsten Verkaufsobjekte unter allen, — beträgt doch der Preis für das Anspruchloseste volle fünf Pfennige. Es ist eine Streichholzschachtel, ja, eine Streichholzschachtel, nichts mehr, nichts weniger. Sie zeigt, daß auch solch

scheinbar nebensächliche Dinge künstlerisch gearbeitet sein können, wär's auch nur durch die Verteilung künstlerisch schöner Schrift auf der Oberseite! Man hat mit Recht den gewöhnlichen „Souvenirs de voyage", wie sie sonst in München verkauft werden, den Einlaß in die Ausstellung verwehrt! Wozu immer der obligate Maßkrug, wozu stets die Frauentürme, als ob es nicht auch für derlei Kleinigkeiten eine künstlerische Sprache gäbe, die der Rede wert ist! Solche Dinge reden von wahrem Kunstempfinden oft stärker als die großen, teuren, die zwar repräsentieren, aber nicht immer den eigentlichen Geist einer solchen, alle Kreise durchdringenden künstlerischen Tat charakterisieren, wie diese Ausstellung es ist. Berlepsch-Valendàs

PREISAUSSCHREIBEN FÜR ÖSTERREICHISCHE KÜNSTLER zur Herstellung einer goldenen Ehrenkette für den Rektor der k. k. Hochschule für Bodenkultur in Wien. Die Kette darf nicht unter 108 Zentimeter lang sein und nicht unter 640 Gramm 14karatiges Gold Gewicht haben. Sie muß eine Gliederkette sein mit Emblemen, welche die drei Studienrichtungen der Hochschule (Landwirtschaft, Forstwirtschaft und Kulturtechnik) kennzeichnen; ferner muß die Kette in der Mitte — breloqueartig — ein größeres Medaillon enthalten, auf dessen Vorderseite sich das Reliefbild Sr. Majestät des Kaisers Franz Joseph I., auf der Rückseite eine Ansicht der Hochschule befindet mit dem Datum der Verleihung des Promotionsrechtes (8. August 1905). Die Art der Ausführung der Kette ist dem Ermessen der Künstler anheimgestellt. Gesamtausführungssumme (einschließlich des Materialwerts) 6500 Kronen. Die Entwürfe sind bis spätestens 15. November 1908 an das Rektorat der k. k. Hochschule für Bodenkultur in Wien, XVIII., Hochschulstraße 17, zu senden. Der erste Preis besteht in der Zuerkennung der Ausführung des entsprechend erkannten Entwurfs. Für den Fall, daß ein konkurrierender Künstler die Ausführung seines Konkurrenzentwurfs aus irgendeinem Grund nicht persönlich besorgen würde, ist er verpflichtet, auf dem Entwurf Name und Adresse derjenigen österreichischen Firma bekanntzugeben, welche unter seiner Aufsicht die Kette herstellen würde. Für den zweiten Preis sind 150, für den dritten 100 Kronen ausgesetzt. Weitere Auskünfte in der Rektoratskanzlei.

PREISAUSSCHREIBUNG. Das kunstgewerbliche Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag schreibt für das Jahr 1908 folgende Preisaufgaben aus: I. Garnitur von drei Haarkämmen als Haarschmuck. Der Dekor in Juwelier- oder Metallarbeit, eventuell mit Email. Der Verkaufspreis darf 100 Kronen nicht übersteigen. Drei Preise zu 250, 150 und 100 Kronen. II. Blumenvase aus Metall in Treibarbeit verziert. Der Verkaufspreis darf 60 Kronen nicht übersteigen. Drei Preise zu 250, 150 und 100 Kronen. III. Ledereinband des Katalogs der Museumsbibliothek. Es ist besonders auf ein harmonisches Ganze der Deckel, des Rückens, des Vorsatzpapiers und des Schnittes zu achten. Der Verkaufspreis des Einbandes darf 15 Kronen nicht übersteigen. Drei Preise zu 120, 80 und 50 Kronen. An der Konkurrenz können sich in Böhmen ansässige Kunstgewerbetreibende oder bei solchen in Verwendung stehende Mitarbeiter beteiligen; ferner die nach Böhmen zuständigen absolvierten Schüler der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag und der gewerblichen Fachschulen Böhmens und die in den betreffenden Fächern selbst schaffenden Künstler. Nähere Bestimmungen enthält die Konkurrenzordnung.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

BIBLIOTHEK DES MUSEUMS. Vom 21. Oktober bis 20. März ist die Bibliothek des Museums, wie alljährlich, an Wochentagen — mit Ausnahme des Montags — von 9 bis 1 Uhr und von 6 bis 8 $^{1}/_{2}$ Uhr abends, an Sonn- und Feiertagen von 9 bis 1 Uhr geöffnet.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat September von 3268, die Bibliothek von 1033 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

COX, R. La Collection de M. Alfred Lescure (Spitzen). (Les Arts, Juni, Juli.)

D. Über das Restaurieren von alten Stickereien und Spitzen. (Tapisserie- und Stickerei-Zeitung, VIII, 17.)

DESHAIRS, L. La Dentelle. Paris, G. Vitry. In-8, 23 p.

GÉRARD, C. La „Dentelle de France" au Salon. (L'Art décoratif, Aug.)

HIPPE, K. Arbeiten von Professor Paul Lang in Stuttgart. (Textile Kunst und Industrie, I. 6.)

LOEBER jun., J. A. Eine uralte Webetechnik. (Textile Kunst und Industrie, I, 6.)

LOEWENSTEIN, O. Die Berliner Buchbinderei-Ausstellung und was lehrt sie uns? (Zeitschrift für Bücherfreunde, Juli.)

PABST, J. Aus der Geschichte der Papiermacherei. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, April.)

R. Br. Die Echtfärberei. (Textile Kunst und Industrie, I, 6.)

ROBERT, B. Arbeiten der Kunstgewerbeschule Elberfeld. (Textile Kunst und Industrie, I. 6.)

SCHUMANN, P. Gobelins.(Textile Kunst und Industrie, I. 7.)

Spitzenmanufaktur, Die englische, der Gegenwart. (Tapisserie- und Stickerei-Zeitung, VIII, 20.)

TOUSSAINT, E. Vom Frauenkleide. (Kunstwart, XXI, 20.)

Tüllgardinen, Englische. (Textile Kunst und Industrie, I, 7.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

ALBERT, A. Technischer Führer durch die Reproduktionsverfahren und deren Bezeichnungen. X, 330 S. 8°. Halle, W. Knapp. M. 8.—.

DODGSON, C. Das Holzschnittporträt von Nicolaus Borbonius. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1908, 3.)

DÜLBERG, F. Bühnensilhouetten. (Zeitschrift für bildende Kunst, Juni.)

KOEGLER, H. Andachtsbild des Klosters und Spitals zum heiligen Geist in Bern, ein Holzschnitt von Urs Graf. (Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. IX, 4.)

— Der Hortulus animae von Hans Holbein d. j. (Zeitschrift für bildende Kunst, Juni.)

KUZMANY, K. M. Jüngere österreichische Graphiker. II. Holzschnitt. (Die Graphischen Künste, XXXI, 3.)

LEHRS, M. Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert. In 6 Text- und 6 Tafelbänden. 1 Text- und 1 Tafelband (1. Textband, XI, 380 S. mit Figuren. Lex.-8°. 1. Tafelband, 43 Lichtdr.-Taf. mit VIII S. Text. Fol.). Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. M. 125.—.

— Die dekorative Verwendung von Holzschnitten im XV. und XVI. Jahrhundert. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXIX, 3.)

LOGA, V. v. Hat Velazquez radiert? (Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen, XXIX, 3.)

NILL, R. Schrift und Sprache. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, April, Mai, Juli.)

PAZAUREK, G. E. Das Photographieren von alten Gläsern. (Museumskunde, IV, 3.)

— Biedermeier-Wünsche. 50 Kleinfol.-Taf. in Licht- und Farbendr. nebst illustriertem Text. 25 S. Fol. Stuttgart, J. Hoffmann. M. 40.—.

RUSZ, R. Vom Reliefklischee. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, Juli.)

RUTTER, F. The Recent Etchings of D. Y. Cameron. (The Studio, Juli.)

SCHREY, R. Dürers Holzschnitt: Der heilige Hieronymus im Zimmer (P. 246). (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1908, 3.)

SENF, B. Der Werdegang des künstlerischen Plakats. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, Mai.)

TIETZE-CONRAT, E. Melchior Küsels Bilderbibel. (Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1908, 3.)

UNGER, Artur W. Reproduktion in natürlichen Farben. Vortrag, gehalten in der Plenarversammlung des Niederösterreichischen Gewerbevereins vom 21. Februar 1908. (Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereins, 33.)

VERNEUIL, M. P. Arthur Jacquin. (Art et Décoration, Juli.)

WECKBECKER, W. Freih. v. Kaiser Franz Joseph I. als Förderer der graphischen Künste. (Die Graphischen Künste, XXXI, 3.)

WILLRICH, E. Der Besuchskartenwettbewerb. (Archiv für Buchgewerbe, Juni.)

WUSTMANN, G. Hans von Volkmann. (Archiv für Buchgewerbe, Juli.)

VI. GLAS. KERAMIK

BUSHELL, S. W. u. E. A. JONES. Ming Bowl with a Tudor Mount. (The Burlington Magazine, Aug.)

HOBSON, R. L. On Some Armorial Porcelain in the Franks Collection. (The Connoisseur, Juli.)

JONES, E. A. The Prices paid for the Sèvres Porcelain at Windsor Castle. (The Burlington Magazine, Juli.)

Notes on Mr. Francis M. Baer's Collection of Dresden Harlequin Figures. (The Connoisseur, Aug.)

POPPELREUTER, Fund eines christlichen Glases in Köln. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 3.)

RUGE, K. Die Grueby-Töpfereien in Boston. (Kunst und Handwerk, 1908, 9.)

SERVAAS VAN ROOYEN, A. J. Over Glasblazers hier te Lande. (Oud Holland, 1908, 3.)

ZAHN, R. Hellenistische Reliefgefäße aus Südrußland. (Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts, XXIII, 1.)

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

JACQUOT, Alb. Le Mobilier, les Objets d'Art des Chateaux du roi Stanislas, duc de Lorraine. (Réunion des Sociétés des Beaux Arts, XXXI, Sept., p. 31.)

JAUMANN, A. Neue Arbeiten von Campbell & Pullich. (Innendekoration, Juni.)

MACFALL, H. The Years of Walnut. (The Connoisseur, Juli.)

— The Loan Collection of Old Furniture at the Franco-British Exhibition. (The Connoisseur, Aug.)

REINERS, H. Das Chorgestühl aus der Pfarrkirche zu Wassenberg. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 4.)

VOGT, A. Moderne Korbmöbel. (Innendekoration, Juli.)

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

BODE, W. Die kleinen Bronzegeräte der italienischen Renaissance. (Kunst und Künstler, Juli.)

DIENER-SCHÖNBERG, Alfons. Das fürstliche Zeughaus zu Schwarzburg. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, 11.)

FORRER, R. Waffenschmied und Goldschmied. (Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 10.)

LASSER, Moriz Baron. Neue elektrische Beleuchtungskörper. (Innendekoration, Juni.)

SCHNÜTGEN, A. Drei romanische Bronzekruzifixe der Rogkerus-Werkstatt. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 4.)

— Sieben ornamentierte Kreuze des frühen Mittelalters. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 5.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

ESCHOLIER, R. L'Exposition de la Parure précieuse de la Femme au Musée Galliera. (L'Art décoratif, Aug.)

HENDLEY, T. H. Indian Jewelry. Bengal. (The Journal of Indian Art, Juli.)

PÉZARD, M. Les Bijoux Populaires. Le Coeur vendéen. (L'Art décoratif, Juli.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE.

F. E. The Plaquettes and Medals of Henry Nocq. (The Studio, Juli.)

HILL, G. F. The Medallist Lysippus. (The Burlington Magazine, Aug.)

KEKULE VON STRADONITZ, H. Die Wappenkunde an den Museen als Hilfsmittel kunstgeschichtlicher Forschung. (Museumskunde, IV, 3.)

KIRCHBERGER, J. Das Wappen Pius X. (Jahrbuch der k. k. heraldischen Gesellschaft „Adler", N. F., XVIII. Bd.)

MIGEON, G. La Collection de M. Gustave Dreyfus. Les Médailles. Les Plaquettes. (Les Arts, Aug.)

WINKLER, R. Das Künstlerwappen, seine bildliche Darstellung und seine Anwendung im Buchdruck. (Archiv für Buchgewerbe, Juni.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

Denkschrift über die Regelung des Ausstellungswesens. (Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereins, 29.)

BERCHTESGADEN

Das Berchtesgadener Schnitzer-Museum. (Deutsche Bauzeitung, 43.)

BERLIN

COLLIN, E. Die Ausstellung der Berliner Buchbinder-Innung zu Berlin. (Archiv für Buchgewerbe, Juni.)

— OSBORN, M. Das märkische Museum in Berlin. (Zeitschrift für bildende Kunst, Aug.)

CELLE

SAPE, A. Vaterländisches Museum in Celle. (Wiener Bauindustriezeitung, 38.)

DARMSTADT

BERDEL, Ed. Keramik und Glas auf der Hessischen Landesausstellung für freie und angewandte Kunst. (Sprechsaal, 31.)

— Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst, Darmstadt 1908. (Dekorative Kunst, Aug.)

— Hessische Landesausstellung für freie und angewandte Kunst, Darmstadt 1908. (Deutsche Kunst und Dekoration, Aug.)

— SCHÖLERMANN, W. The Hessian National Exhibition at Darmstadt. (The Studio, Aug.)

— SCHULZE, O. Hessische Landesausstellung, Darmstadt 1908. (Deutsche Kunst und Dekoration, Sept.)

DRESDEN

Führer, Offizieller, durch die große Kunstausstellung Dresden 1908. Sonderausstellung: Kunst und Kultur unter den sächsischen Kurfürsten. 80 S. mit 8 Taf. 8°. Dresden, W. Baensch. 50 Pfg.

— HAENEL, E. Architektur und Kunstgewerbe auf der Dresdener Kunstausstellung 1908. (Dekorative Kunst, Sept.)

HAMBURG

RASPE, Th. Die Ausstellung der Hamburger Kunstgewerbeschule, Ostern 1908. (Kunstgewerbeblatt, Juni.)

INNSBRUCK

Wettbewerbsentwurf für das tirolische Volkskunst- und Gewerbemuseum in Innsbruck. (Wiener Bauindustriezeitung, 37 ff.)

LONDON

The Franco-British Exhibition. (The Burlington Magazine, Juli.)

LONDON

Hungarian Art at the Earl's Court Exhibition. (The Studio, Aug.)

MÜNCHEN

Die Ausstellung München 1908. (Dekorative Kunst, Juli, Aug.)

— Die Ausstellung München 1908. (Kunst und Handwerk, 1908, 10.)

— HEILMEYER, A. Die Ausstellung München 1908. (Die christliche Kunst, Sept.)

— DEUBNER, L. The Munich Exhibition 1908. (The Studio, Aug.)

— L. The Bavarian National Museum. (The Studio, Juli.)

— R. Die Ausstellung München 1908. (Sprechsaal, 36.)

PARIS

BELVILLE, E. Les Arts appliqués et les Salons. (L'Art décoratif, Juli.)

— ESCHOLIER, R., s. Gr. IX.

— FRANTZ, H. Enamels and Pottery at the Paris Salons. (The Studio, Aug.)

— GÉRARD, C., s. Gr. IV.

— NORBERG, P. La Peinture aux Salons. (Art et Décoration, Juli.)

— RAMBOSSON, Y. La Sculpture aux Salons. (L'Art décoratif, Juli.)

— VITRY, G. La Sculpture aux Salons. (Art et Décoration, Juli.)

— — P. Musee du Louvre. Cataloque des Moulages en vente au Palais du Louvre. Sculptures du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. Paris, Imprimerie nationale. 1908. In-8, 55 p.

PRAG

BÜK, J. v. Die Jubiläumsausstellung der Handels- und Gewerbekammer in Prag 1908. (Internationales Zentralblatt für Baukeramik und Glasindustrie, 722.)

STOCKHOLM

BATHER, F. A. The Northern Museum. (Museumskunde, IV, 2.)

STUTTGART

Bauausstellung in Stuttgart. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 24 ff.)

— PAZAUREK, G. E. Die Stuttgarter Studentenkunstausstellung. (Dekorative Kunst, Aug.)

WIEN

BOECK, Rudolf. Künstlerhaus, Sezession, Hagenbund. (Zeitschrift für Zeichen- und Kunstunterricht, 4.)

— HEVESI, L. Kunstschau Wien 1908. (Zeitschrift für bildende Kunst, Juli.)

— Katalog der Silhouetten-Ausstellung im Kunstsalon Heller, Wien. 36 S. mit Abb. Wien, Heller & Co. 50 Pfg.

— KUZMANY, K. M. Kunstschau Wien 1908. (Dekorative Kunst, Sept.)

ZUM 2. DEZEMBER 1908



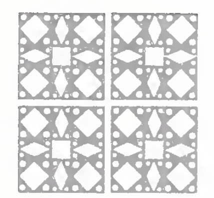
IE sechzigjährige Regierung Kaiser Franz Joseph I. ist eine Epoche der Regeneration des gesamten öffentlichen Lebens in Österreich, des geistigen, politischen, sozialen, vor allem des künstlerischen. Der Unterricht an den Hochschulen, Mittel- und Volksschulen wurde auf neue Grundlagen gestellt, reiche Quellen der Bildung durchfließen nach allen Richtungen den Volkskörper; der Wissenschaftsbetrieb, mit immer sich mehrenden Hilfsmitteln ausgestattet, hat eine vor dem Jahre 1848 ungeahnte Höhe der Entwicklung genommen; die Anteilnahme der breitesten Schichten an den Arbeiten im Dienste des Staates, der Länder und Gemeinden, die Pflege der sozialen Wohlfahrt hat sich, gestützt auf die Verbreiterung der Bildung, die Selbständigmachung der Einzelnen und ihren Zusammenschluß in Interessengemeinschaften, ins Ungemessene erweitert; die wirtschaftlichen Hilfsquellen des Staates haben sich durch die intensivste Bearbeitung und Ausbeutung des Bodens, durch die mächtigste Entfaltung und Nutzbarmachung der Technik immer reicher und reicher gestaltet und einen Wohlstand, wenn auch wie natürlich unausgeglichen und gar oft den gesetzmäßigen Erschütterungen des Lebens ausgesetzt, verbreitet und vertieft, welcher die unerläßliche Voraussetzung, aber auch der natürliche Nährboden einer frischen und freien Entfaltung künstlerischer Arbeit ist. Im reichsten Maß ist diese Arbeit unter steter Teilnahme und unmittelbarer Förderung des Kaisers in Schaffen, Lehre und Erziehung während dieser sechzig Jahre geleistet worden. Wir können sagen, der größte Ruhmestitel dieser an Sorgen und Erfolgen reichen Zeit ist die Stellung, welche von Kaiser Franz Joseph der Kunst im Leben seiner Völker eingeräumt worden ist. Wien und Österreich hat in diesen sechs Dezennien hierin einen Vorrang sich erobert und behauptet, den nur eigener Kleinmut jeweilig herabsetzen konnte, die Geschichte aber allzeit wird anerkennen müssen. Dieser Aufschwung von den kleinsten Anfängen in oft mühsamer Wiederanknüpfung an vergangene große, in mancher Hinsicht gewiß auch größere Zeiten, in stetiger, immer ernster und hingebender Arbeit hat viel von dem persönlichen Pulsschlag des kunstbegeisterten Herzens unseres Kaisers. Von frühester Jugend

bis in sein hohes Alter ist ihm die bildende Kunst, ihre Schätzung, Pflege und Förderung eine Herzenssache gewesen, wie sie ihm in seinem nur der Arbeit geweihten Leben, in Tagen des Glücks und des Unglücks, immer eine Quelle der Freude und Erhebung war. Wie er in jungen Jahren selbst zeichnerisch tätig, sodann immerfort sammelnd, schauend und lernend sich mit ihr auseinandersetzte, unablässig ihre Schaustellungen besuchte, aufstrebende Talente ermunterte, ihrer Erziehung und Betätigung seine wohlwollendste Aufmerksamkeit zuwandte, war es ihm eine der wichtigsten unter seinen zahlreichen Regierungssorgen, auch auf diesem Gebiet Schule und Leben auf eine neue Grundlage zu stellen. Nicht in dem Sinn, daß er alles reglementiert und nach den Grundsätzen seines persönlichen Geschmacks beeinflußt und gestaltet wissen mochte, sondern aus der weisen und gütigen Stimmung des wahren Bildungs- und Kunstfreunds heraus, der die Wege bahnen, das Wandeln auf diesen Wegen aber vertrauensvoll jenen überlassen wollte, die kraft ihres Talents hierzu berufen erschienen. Die Geschichte der Kunst unter der Regierung Franz Joseph I. ist zugleich eine Geschichte der Stadt Wien, ihres Ausbaues und ihrer geistigen Kultur in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. In ihr ruht der Beginn und die Ausgestaltung der modernen Bautätigkeit Wiens, welche, heute wohl nicht mehr in allen ihren Schöpfungen mit jener Begeisterung begrüßt wie in den Tagen ihrer Entstehung, doch zu ihrer Zeit die Bewunderung der ganzen Welt auf sich gelenkt hat. Vom Baubeginn der Lerchenfelder Kirche und des Arsenals bis zu den allermodernsten Werken unserer Tage ist in Wien in ununterbrochener Folge ein ungeheures Maß von ästhetischer, stilistischer, technischer und wirtschaftlicher Leistung aufgehäuft worden. Mögen wir immerhin heute wünschen, daß die Dinge damals, befruchtet durch die besseren Erkenntnisse und Einsichten unserer Tage, durch eine lebendigere Erfassung von Volksleben und Kunst, anders, als es geschah, wären ins Werk gesetzt worden, daß die große und umwälzende Stadterweiterung, die durch ein Machtwort des Kaisers erfolgte, mit mehr Schonung der alten, malerischen Reize der Stadt ins Leben getreten wäre —, wer aber möchte es wagen, in Abrede zu stellen, daß diese gewaltige Umgestaltung eine unendliche Fülle von Talent und Schöpferkraft geweckt, ein außerordentliches Maß von Selbstzucht und Selbstbesinnung hervorgebracht und die Voraussetzungen für jene große Geschlossenheit künstlerischer Schulung gezeitigt hat, auf der alles

Keimen und Blühen und Früchtetragen auch der heutigen Kunst Österreichs beruht. Vor allem die Kunstindustrie ist unter des Kaisers Regierung neu geschaffen worden. Wir denken heute anders und besser von der vormärzlichen Wohnungskunst, als man vor 40 Jahren von ihr dachte. Die Stimmung, welche die Gegenwart erfüllt, ist verständnisvoller der biedermeierischen, bürgerlichen Nutzkunst, dem letzten historischen Stil, den die Geschichte aufweist, zugewandt. Wir suchen sie wieder auf, man knüpft an ihre solide Technik an, in welcher ein gemütliches, selbstzufriedenes, jeder Effekthascherei abholdes Leben zum Ausdruck kam. Aber wir verkennen gleichwohl nicht, daß, ungeachtet aller Irrungen der historisch-eklektischen Stilaufsuchung, die seit den fünfziger Jahren das Schaffen beeinflußte, ja eben gerade durch diese nachahmende Wiedereroberung alles dessen, was an Technik, Form, Farbe und Gestaltungsweise früherer großer Zeiten in der Epoche vom Wiener Kongreß bis auf 1860 verloren gegangen war, unserer Zeit eine neue Kunst geschaffen oder mindestens der Weg zu ihr gewiesen worden ist. Es wird immer der Regierungsepoche des Kaisers Franz Joseph zu dauerndem Ruhm gereichen, daß in ihr nicht nur der geistige und sittliche, sondern auch der wirtschaftliche Wert großzügiger Kunstpolitik erkannt und zur Richtschnur des Handelns gemacht worden ist. Schon einmal, unter Karl VI., dem Schätzer und Förderer Fischers von Erlach, der die heimische Kunst wieder zu Ehren brachte, war diese Erkenntnis lebendig geworden. Als Karl VI. 1726 die alte Wiener Akademie, die nach Peter Strudels Ableben dahinsiechte, „restabilierte", geschah es zu dem Zweck, damit in dem „Erb-Königreich und Land alljene Künsten eingeführet, verbessert oder vermehrt werden, welche demselben zu einer Zierde, mehreren aufnahm, und nutzen gereichen, und unterthanen zur Erlehrnung aufmunderen, und anraitzen können, und zwar nach dem exempl dessen, was bey anderen nationen zu ihrer sonderbaren Hochachtung und nicht geringen aufnahm des Commercij prakticirt wird". Schon damals waren also die großen Lehren beherzigt, welche das Frankreich Ludwigs XIV. durch die Mazarin und Colbert, Lebrun und Lepautre gegeben hatte, wie man eine bodenständige Kunst schaffen könne, die planmäßig das ganze Leben durchdringt und die wirtschaftlichen Kräfte des Landes hebt. Dasselbe ernste Wollen, auf das praktische, wirtschaftliche Leben unserer Tage gerichtet, offenbart sich in allem, was der Kaiser durch die von Erzherzog Rainer und Rudolf von

Eitelberger angeregte Schaffung des k. k. Österreichischen Museums zur Wiedererweckung des heimischen Kunstgewerbes und im logischen Zusammenhang damit durch die Genehmigung der Gründung der Kunstgewerbeschule und des großen Netzes gewerblicher Fachschulen, welches das ganze Reich umspannt, getan hat. Erstaunlich ist es zu sehen, wie schon in dem vielleicht bedeutendsten monumentalen Werk, welches die Wiener Architektur der sechziger Jahre geschaffen hat, in dem Gebäude der Hofoper, bildende und ornamentale Künste in fein abgewogener Vereinigung und technisch meisterhaften Leistungen zusammenwirken. Von van der Nüll und Siccardsburg und ihren Mitarbeitern Gugitz, Storck und Laufberger gehen weit- und langwirkende Anregungen aus und hier zeigt sich bereits, wie trotz alles geflissentlich Gesuchten im Historischen der Stil- und Formgebung jenes spezifisch wienerische Element zum Durchbruch gelangt, das den kunstgewerblichen Schöpfungen der ganzen Folgezeit in all ihren gegensätzlichen Ausdrucksweisen ein so eigentümliches Gepräge verliehen hat. Vom k. k. Österreichischen Museum, das statutengemäß mustergültige Vorbilder der Kleinkünste vergangener Zeiten zu sammeln und, vereint mit seiner Schule, unmittelbar auf das aufkeimende und erstarkende Leben der österreichischen gewerblichen und industriellen Kunst einzuwirken berufen wurde, das durch künstlerische und wissenschaftliche Publikationen aller Art, durch Vorträge und Schaustellungen auf die Bildung des Geschmacks der Gebenden und Nehmenden in der Kunst unablässig Einfluß zu gewinnen trachtete, sind unter der steten gnädigen Fürsorge und persönlichen freudigen Teilnahme des Kaisers alle Impulse ausgegangen, welche die österreichische Kleinkunst auf jene künstlerische und wirtschaftliche Höhe gebracht haben, die der österreichischen Leistungsfähigkeit die Achtung und Nachahmung des Auslands in so reichem Maße eintrugen, bis auf den heutigen Tag. Wie die österreichische Glasindustrie unserer Tage ohne Ludwig Lobmeyr — um nur den Namen dieses Altmeisters zu nennen — nicht zu denken ist, so hat Lobmeyr die besten Kräfte seines Schaffens aus der steten Verbindung mit dem k. k. Österreichischen Museum und seiner Schule gezogen. Und wie aus dem einfachen Gebrauchsglas die meisterhaften Schöpfungen des geschliffenen und gravierten Glases und alle andern alten Techniken dieses edlen Kunstzweigs hervorgegangen sind, so ist Bronzeguß und Ziselierung, Eisenschmiedekunst und Silberschmiedekunst, das Kunstmöbel wie

die Keramik, die Lederarbeit in allen ihren Arten, die Weberei und Wirkerei, die Kunststickerei und nicht zuletzt die Spitze und alles, was in engerem und weiterem Sinn zu Kunstindustrie und Kunstgewerbe gehört, in seinen technischen Voraussetzungen und das ganze wirtschaftliche Leben beeinflussenden Wirkungen unter der Regierung des Kaisers „restabiliert“ worden. Nicht ohne Kampf hat sich diese Entwicklung vollzogen. Die verschiedensten Strömungen und Gegenströmungen haben sich auch hier wie auf allen andern Gebieten des öffentlichen Lebens geltend gemacht; auf akademische Verdichtung und Erstarrung ursprünglich anders gedachter und gefühlter Absichten sind revolutionäre Erschütterungen, Zerstörungen und Versuche zu neuem Aufbau der Kunstgesinnung gefolgt. Aber immer war lebendiges Leben vorhanden und immer sind an die Stelle der alten und alternden Kräfte neue und frische getreten. So konnte der Kaiser vor Jahren schon anläßlich der Feier des 25jährigen Bestandes des k. k. Österreichischen Museums den vor ihm erschienenen Beamten dieses Instituts sagen, das k. k. Österreichische Museum sei eine jener Schöpfungen seiner Regierung, welche am besten eingeschlagen haben. Alle, die an der Arbeit der österreichischen Kunstindustrie lehrend und schaffend teilgenommen haben, fühlen mit allen, denen Kunsterziehung als eine der höchsten Aufgaben des Staates und als eine der besten und reichsten Quellen der Volkswohlfahrt erscheint, innigsten und heißesten Dank für Den, dem ihre Wiederaufrichtung allzeit eine seiner vornehmsten Herrscherpflichten gewesen ist.



DIE JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DER HANDWERKER STEIERMARKS VON ANTON RATH-GRAZ



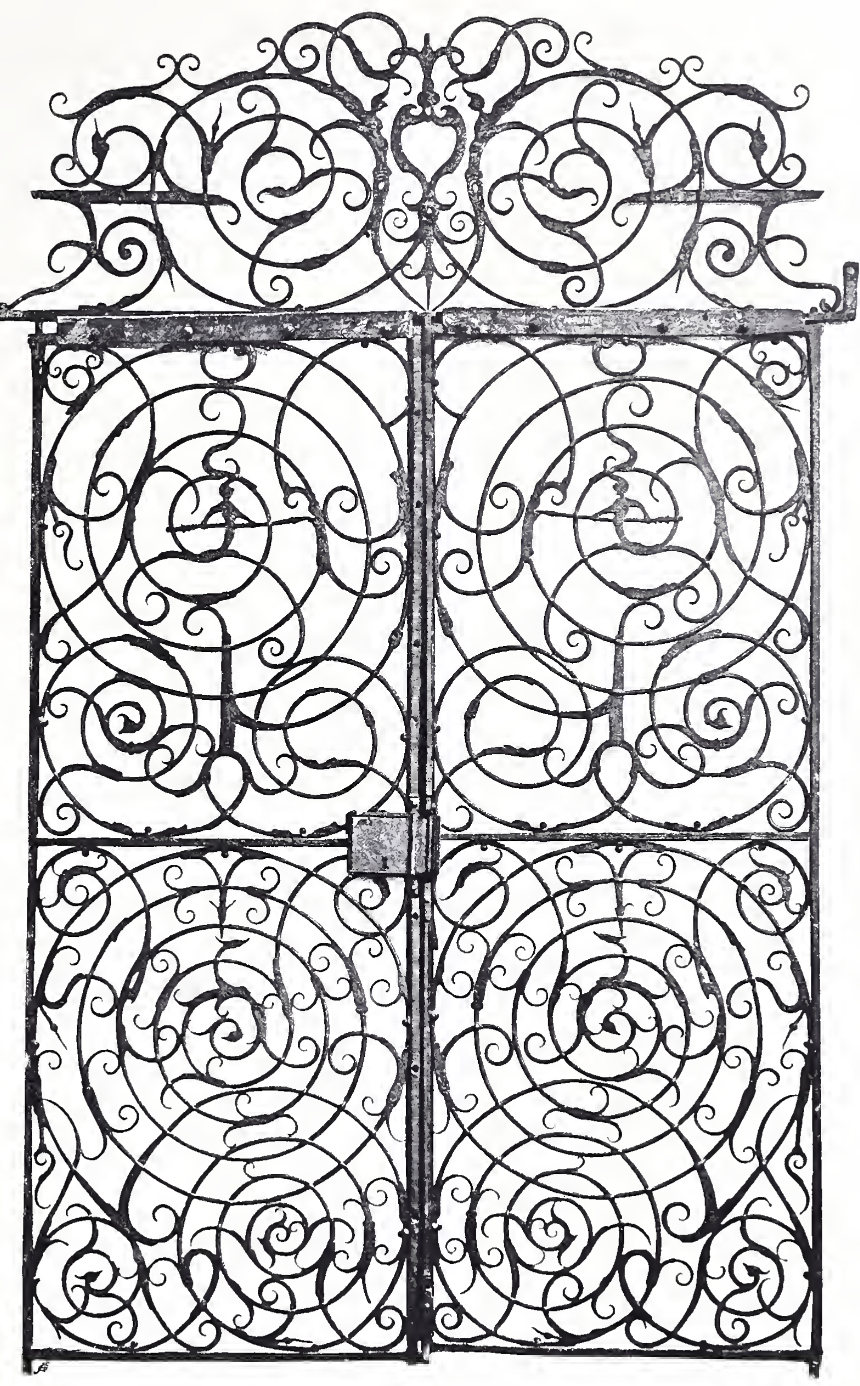
M Anschluß an die Grazer Herbstmesse und gleichzeitig mit derselben, doch räumlich vollkommen getrennt, fand die Jubiläumsausstellung der Handwerker Steiermarks statt. Sie bestand aus zwei großen Handwerkerhallen, und zwar erstens aus dem ständigen Gebäude der Industriehalle und zweitens aus einem nach dem Entwurf des Architekten Adalbert Pasdirek-Coreno neu errichteten Holzbau; weiters aus einer großen Halle für Lehr- und Gewerbeförderungswesen, einer ebenso umfangreichen Maschinenhalle sowie einer Anzahl von Pavillons und Holzhäusern, darunter ein vollständig eingerichtetes Blockhaus, ein Kaiserbrunnen und in der Handwerkerhalle II ein Huldigungsaufbau für den Protektor der Jubiläumsausstellung, den Herrn Erzherzog Friedrich, nach dem Entwurf des Architekten Adalbert Pasdirek-Coreno, und zwar ersterer von Viktor Schrödel und Sohn und letzterer von Rath und Baureis in Graz ausgeführt. Reizende Gartenanlagen, an denen die steirischen Kunstgärtner ihre Meisterschaft zeigten, trugen zur Vervollständigung des Bildes wesentlich bei.

Von nicht zu unterschätzender Bedeutung bei dieser Ausstellung war ihr vollständig ernster Charakter. Man hatte mit Ausnahme eines Büfetts und eines Kaffeehauses alles ferngehalten, was nicht als ein dem Zweck entsprechendes Ausstellungsobjekt dienen konnte.

Ein glücklicher Gedanke des I. Vizepräsidenten der Ausstellung Reichsratsabgeordneten August Einspinner war es, mit derselben eine historische Abteilung zu verbinden. Dieser Gedanke fand durch die Beteiligung des steiermärkischen Landesarchivs (Direktor: Universitätsprofessor Anton Mell) und des kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseums sowie des Landeszeughauses (Museumsleiter: Adjunkt Anton Rath) in der Art Verwirklichung, daß ein Prunksaal des Handwerks geschaffen wurde, in welchem hauptsächlich die Blütezeit kunsthandwerklicher Tätigkeit, die Renaissance von ihren ersten Anfängen bis zum Ausklingen, zur Darstellung gebracht wurde.

Gerade dadurch ward dem Zweck der ganzen Ausstellungsveranstaltung weit mehr gedient, als wenn alle Stilperioden Berücksichtigung gefunden hätten und so der Ausstellung ein Museum angeschlossen worden wäre.

Durch diese engere Umgrenzung war auch die Möglichkeit geboten, ein klareres und vollständigeres Bild zu schaffen, das den Beschauer in stimmungsvoller Weise beeinflussen konnte. Den Eingang zu diesem Saale schmückte eine von einem unbekannten steirischen Meister geschmiedete



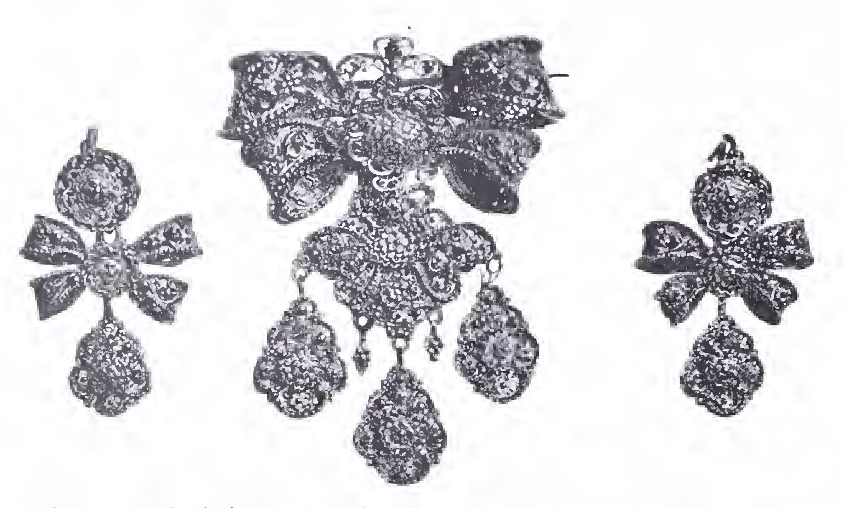
Gittertür aus Schmiedeeisen, steirische Arbeit aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts (Kulturhistorisches und Kunstgewerbemuseum in Graz)

zweiflügelige Eisentür mit Oberlichte aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts, welche einem schon vor längerer Zeit abgetragenen gräflich Attemsschen Hause in der Herrengasse zu Graz entstammt. Reich verschlungenes Rundeisen wechselt bei diesem Stück mit flachgeschmiedetem Ornament. Ein Schaukasten enthielt den mit Allerhöchster Bewilligung Seiner Majestät des Kaisers aus der Sammlung des kunsthistorischen Hofmuseums leihweise überlassenen Prunkharnisch Erzherzog Karls II. von Steiermark. Dieser bekanntlich von dem letzten Hofplattner am Hofe zu Innsbruck Jakob Topf im Jahre 1582 ausgeführte Harnisch war bis zu Maria Theresias Zeiten in der Kunst- und Rüstkammer der kaiserlichen Burg zu Graz. Er zeichnet sich durch elegante Formengebung und durch die reichen gravierten und in Gold und Silber tauschierten Ornamentstreifen aus. Einen überwältigenden Anblick gewährte der dem Eintretenden scheinbar entgegentrabende geharnischte Hengst, der einen mächtigen geharnischten Reiter trug, die größte maximilianische Rüstung des Landeszeughauses in Graz.

Die Pferderüstung war bis zum Jahre 1814 im Schlosse Oberkapfenberg und gelangte damals als Schenkung des Grafen Karl von Stubenberg in das Joanneum, von wo sie erst später in das Landeszeughaus übertragen wurde. Sie ist mit geätztem Ornament, das teilweise noch gotische Nachklänge enthält, und mit Spruchbändern geziert und zeigt an dem Stirnstück das geätzte Wappen der Stubenberg-Wurmberg.

Bei der Aufstellung der weiteren Gegenstände wurde das Prinzip eingehalten, umlaufend an der Wand auf einem Podium Eckgruppen zu schaffen, welche, obwohl keine vollständigen Interieurs darstellend, so doch solchen nahekommen sollten.

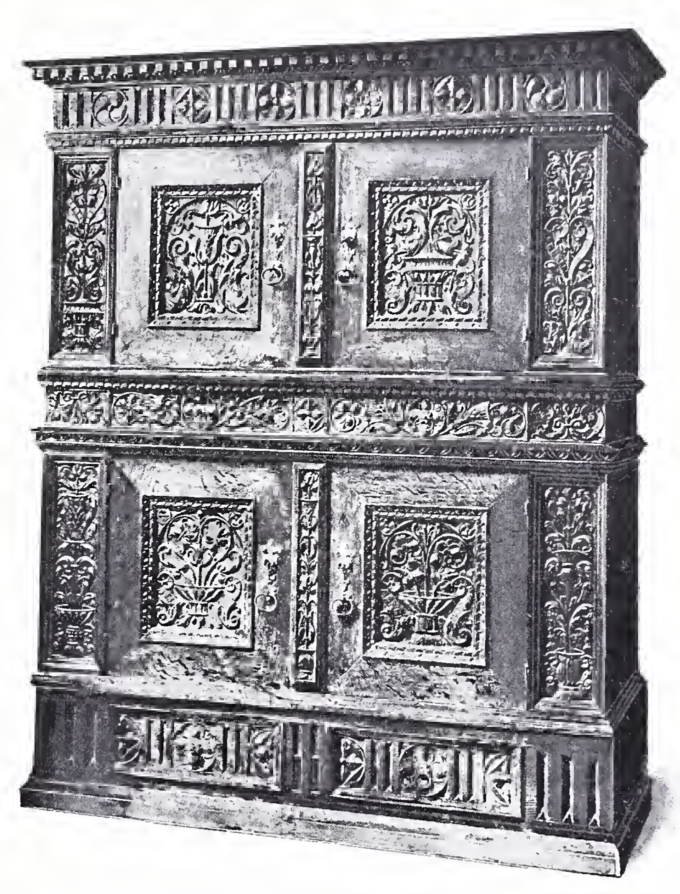
Für sich stellten sie möglichst einheitliche und mit allem nötigen Beiwerk ausgestattete Gruppen dar, welche durch Schaukasten mit kleinen kunstgewerblichen Gegenständen voneinander getrennt waren. Die etwas breiter als das Podium umlaufende Holzdecke bildete das zusammenhaltende Moment. So ergab sich eine angenehme abwechselnde Gliederung der Massen und doch wieder eine stimmungsvolle Gesamtwirkung, wozu die Glasgemälde der Bogenfenster wesentlich beitrugen. Es wurde auch besonderer Wert darauf gelegt, bei der Gruppierung der Gegenstände alle ausstellungstechnischen Erfahrungen zu berücksichtigen, um ein fein abgewogenes Gesamtbild zu schaffen, als das es auch allseits anerkannt worden ist.



Nürnberger Goldfiligranschmuck (Kulturhistorisches und Kunstgewerbemuseum in Graz)

Links vom Eingang befanden sich in zwei Schaukasten die Schätze, mit welchen sich steirische Stifte beteiligt hatten, darunter aus der Schatzkammer in Mariazell: zwei hervorragende Gold-Emailarbeiten, eine auf einem weißen Hirsch sitzende Lautenspielerin, aus der Zeit um die Wende des XV. Jahrhunderts, und ein Anhänger, Nixe auf einem Delphin, der neben der reichen beiderseitigen Emaillierung auch noch mit Edelsteinen geschmückt ist und dessen Kopf aus einer großen Perle besteht, aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts, ein Ciborium aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts, dessen Gefäß und Deckel aus einer Kokosnuß besteht, während alle übrigen Teile, einschließlich der reichen Montierung des Gefäßes selbst, aus Silber getrieben und vergoldet sind und fein durchgebildete figürliche Reliefgruppen (Leben und Leiden Christi, zu oberst die heilige Dreifaltigkeit und die Krönung Mariens) sowie geflügelte Engelsköpfe mit Edelsteinen dazwischen enthalten; aus der

Abtei St. Lambrecht unter anderm ein Gremiale aus dem Jahre 1627, eine in verschiedenen Techniken ausgeführte reiche Stickerei in Gold, Silber und bunter Seide auf weißem Seidendamast, enthaltend als Mittelbild den Stammbaum Christi, in der breiten Umrandung zwischen formvollendetem Ornament 14 Darstellungen aus dem Leben Christi und in den Ecken die vier Evangelisten. Die umfangreiche gut verteilte Goldinschrift besteht aus romanischen Majuskeln. Die folgende kirchliche Eckgruppe enthielt drei Flügelaltäre, darunter einen aus der Kapelle in Groß-Reifling in Obersteiermark, der das hervorragendste Stück der kirchlichen Abteilung des kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseums in Graz bildet. Er zeigt an den gemalten Flügeln und an der Predella in Temperamalerei die Darstellung des Leidens Christi, mit starker Anlehnung an die kleine Passion Dürers. Die über das Mittelmäßige reichende Malerei ist mit AA 1518 gezeichnet, was an Albrecht Altdorfer denken ließe, doch spricht die Malweise nicht dafür. Trotz mancher Versuche konnte der Künstler bisher nicht bestimmt werden. Aber es ist sicher anzunehmen, daß dieser Altar in Steiermark entstanden ist. Dafür spricht besonders die noch spätgotische Schnitzarbeit an den oberen Teilen der inneren Flügelbilder und in dem Mittelbilde, welches Christus am Kreuze mit Maria, Johannes und Magdalena und zwei schwebende Engeln als Vollfiguren unter einem Baldachin aus Maßwerk zeigt. Weiters enthielt die kirchliche Gruppe unter anderm noch verschiedene Heiligenfiguren und Reliefs von Aposteln und Wächtern des heiligen Grabes aus steirischen Kirchen und gotische Originalglasgemälde, welche von nicht unbedeutendem künstlerischen Wert sind, aus den Kirchen zu Maria-Straßengel und Gratwein bei Graz mit verschiedenen zumeist von Architektur umrahmten Heiligendarstellungen. Bei der kirchlichen Abteilung, als der ersten Gruppe, stellte es sich als zweckmäßig heraus, noch über die Renaissance zurückzugehen.



Rheinischer Schrank, um 1540 (Kulturhistorisches und Kunstgewerbemuseum in Graz)

Die Trennung von der folgenden Eckgruppe, welche geschnitzte Renaissancemöbel enthielt, bewirkte die Haas'sche Nachbildung des



Uhr von Johann Georg Mayr in Augsburg, um 1600 (Kulturhistorisches und Kunstgewerbemuseum in Graz)

berühmten steirischen Landschadenbundbechers, der bekanntlich eine Augsburger Arbeit aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts ist. Die Truhe dieser Gruppe zierte nebst zwei mit Lederschnittarbeit überzogenen Koffern ebenfalls eine Haas'sche Nachbildung des auf der Gold- und Silberschmiedearbeiten-Ausstellung im k. k. Österreichischen Museum 1907 im Original ausgestellt gewesenen Herbersteinschen Taufgerätes, einer mit dem Landschadenbundbecher ziemlich gleichzeitigen Augsburger Arbeit. Zwei Schaukasten enthielten die verschiedensten kleinen kunstgewerblichen Gegenstände fast aller Materialgruppen, von welchen nichts hervorgehoben sei, obwohl sie durchwegs seltene Stücke von hervorragender Bedeutung waren, weil es viel zu weit führen würde, sie alle zu nennen. Ein dritter Schaukasten barg einen sogenannten Hirschvogelkrug von besonderer Größe.

Die dritte Eckgruppe zeigte hauptsächlich die intarsierten Möbel der Hochrenaissance mit einem dazu passenden Luster und anderm Beiwerk. Darunter muß ein Doppelschrank als zu den reichsten eingelegten Möbeln gehörig bezeichnet werden.

Das buntfarbige Glasfenster und noch einige Glasgemälde an den andern Fenstern stammten, soweit sie nicht alte Stücke waren, vom Grazer Glasmaler Ferdinand Koller.

Die vierte Eckgruppe enthielt Arbeiten der deutschen und italienischen Spätrenaissance, an denen die Mischung von Schnitzerei und Intarsia zur Geltung kam und am Deckel einer italienischen Truhe auch die Bologneser Technik des vertieft geschnittenen, mit Paste ausgefüllten Ornaments ersichtlich war. Die Vorderwand enthält mit Figuren reich durchsetztes und graviertes Intarsiaornament.

Das dominierende Stück bildete ein Doppelschrank mit geschnitzten Karyatiden (unten weibliche, oben männliche) und eingelegten Ornamentfüllungen. Die zwei hier angewendeten Techniken verbinden sich bei diesem Doppelschrank mit dem reichgegliederten architektonischen Aufbau, der

in seinem Mittelgesims noch frühe Formen zeigt, zu einer prächtigen Wirkung.

Diese Gruppe kam einem vollständig durchgebildeten Wohnraum am nächsten. Sie enthielt auch einen von der Grazer Firma Karl Lipps Söhne gut angepaßten Ofen mit danebenstehendem Original-Waschständer samt Zinngefäßen, einen reizenden geschnitzten Lehnsessel mit der ursprünglichen Samtbespannung und zwei Spinnräder. Ein Lusterweibchen mit Hirschgeweih, eine Wanduhr mit bemaltem eisernen Zifferblatt, die Schränke mit ihren vielen auserlesenen Original-Kleinkunstgegenständen, eine vorzüglich aus Buchsholz geschnitzte Kreuzigungsgruppe mit architektonischer, reich ornamentierter Umrahmung aus Nußholz, das Ölgemälde der kunstsinnigen Maria von Bayern, der Gemahlin des Erzherzogs Karl II. von Steiermark, dessen Bildnis als Gegenstück bei der vorhergehenden, durch den Ausgang getrennten Eckgruppe angebracht war, gaben dem ganzen eine vorzügliche Stimmung.

An diesen Raum schloß sich die Halle des Zunftwesens, in welcher die Renaissancewerke in systematisch und künstlerisch gruppierten, zumeist steirischen Schmiedeeisenarbeiten, darunter auch Waffen und Rüstungen, ausklangen.

In diesen auch dem kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum und dem Landeszeughaus entnommenen Stücken zeigte sich die Steiermark so recht als das Land des Eisens, wo der Erzberg bei Eisenerz schon seit der Römerzeit das Eisen liefert, das, in verschiedenster Art verarbeitet, den besten Ruf genießt und nach allen Weltgegenden verhandelt wird. Es seien genannt: Das aus dem Jahre 1571 stammende 230 Zentimeter hohe und 330 Zentimeter breite Oberlichtgitter des ehemaligen „Eisernen Tores“, des Festungstores am unteren Ende der Herrengasse in Graz. Es besteht aus feinverschlungenem, vielfach durchstecktem, teilweise flachgeschmiedetem und eingemeiseltem Rundeisen und enthält einen Doppeladler und zwei steirische Panther, welche aus Eisenplatten geschnitten sind und in der Silhouette vorzüglich wirken. Ursprünglich waren sie bemalt und so wie das Gitter selbst teilweise vergoldet. Weiters ein geschmiedeter und geschnittener Türklopfer aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts von der Domkirche in Graz, der nebst Ornament und Delphinköpfen sechs Masken zeigt und oben gegenübergestellt einen Türken-

Humpen der Ledererzunft von Weiz aus dem Jahre 1643 (Kulturhistorisches und Kunstgewerbemuseum in Graz)

und einen behelmten Landsknechtkopf enthält. Eine Schmuckkassette, außen und innen mit besonders reicher Eisenätzung und mit teils durchbrochenen und gravierten, teils getriebenen vergoldeten Auflagen aus Kupfer geziert, aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts. Aus der gleichen Zeit stammend: eine große Kasse mit auch technisch interessanter Arbeit durch das reiche sichtbare Gesperre, bei welchen sechsundzwanzig nach allen Seiten ausgehende Riegel bei einer Schlüsselumdrehung gleichzeitig schließen. Bei diesem Stück ist der reiche Mechanismus auch absichtlich fast ganz bloßgelegt, da er für sich schon ein Ornament bildet, so daß nur einzelne Knotenpunkte durch kleine Deckplatten mit durchbrochenem und gravierten Ornament und Halbfiguren geziert sind.

Eine zweite große Kasse zeigte die Anwendung einer vollständigen Deckplatte mit reicher Durchbrucharbeit und feiner Meißelung. Eine seltsame steirische Altarglocke in Form eines kurzen Zylinders, der ringsherum durchbrochenes und gemeißeltes Ornament, oben das Monogramm Christi und unten eine Rosette in gleicher Technik enthält und auf drei, die ganze Höhe hinaufreichenden, zierlich ausgeschnittenen Strebefüßen ruht und ein besonders reich geschmiedeter 208 Zentimeter hoher Kirchenleuchter für 28 Kerzen, dessen Grundform wohl von der Cypresse abgeleitet ist, müssen noch genannt werden. Letzterer stammt von der durch Erzherzogin Maria von Bayern im Jahre 1590 erbauten Filialkirche St. Johann und Paul bei Graz, muß aber von anderswo dorthin übertragen worden sein, da er noch Formen der Frührenaissance aufweist. Weiter seien noch genannt Türschlösser, Türklopfer und -beschläge, Pfannenständer, Wandleuchter und verschiedene Gitter.

Die Waffen und Rüstungen reihten sich den vorgenannten Schmiedeeisenarbeiten in einer gesonderten Gruppe an, und zwar so, daß drei hervorragende von dem Beginn, der Mitte und aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts stammende Rüstungen mit drei Waffengruppen wechselten, welch letztere der Zeit nach zu den nebenstehenden Harnischen und zu den Herrschern stimmten, von deren Originalbildnissen sie bekrönt wurden*.

Weitere Rüstungen waren unter den Zunftfahnen als dekorativ verbindende Objekte aufgestellt, und zwar zwischen den fünf Schaukasten des steiermärkischen Landesarchivs, welche das steirische Handwerkerrecht und zünftisches Leben aus nahezu fünf Jahrhunderten, vom XIII. Jahrhundert angefangen, darstellten. Hiezu gehörte noch an der Mitte der gegenüberliegenden Wand ein Schaukasten mit steirischen Handwerkssiegeln des XVI. bis XIX. Jahrhunderts**. An dessen beiden Seiten befanden sich reichgezierte steirische Richterschwerter, Freiungszeichen und zwei auf hohe Schaugestelle aufgebaute, imposant wirkende Gruppen von Zunfttruhen, -kassen und -humpen aus dem XVII. bis XIX. Jahrhundert. Ein Schrank

* Siehe Handbuch der Ausstellung, Seite 70 bis 72.
** Siehe Handbuch der Ausstellung, Seite 22 bis 44.

mit allen möglichen Prunk- und Gebrauchswerkzeugen der steirischen Handwerker vom XVI. bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts legte Zeugnis ab, wie der Handwerker mit Liebe an seinem Beruf hing und wie er diese Mittel zur Ausübung seiner Berufstätigkeit durch künstlerischen Schmuck gern zu veredeln suchte. Diese Halle barg auch noch die berühmte spätgotische Sakristeitür aus der Stadtpfarr- und Propsteikirche in Bruck an der Mur, die mit Recht das hervorragendste unserer Zeit erhaltene Meisterwerk steirischer Schmiedekunst aus der Mitte des XV. Jahrhunderts genannt werden kann.



Bowlenterrine „Der Obstbau“, entworfen und ausgeführt von August Einspinner in Graz

Die Ausstattung des Raumes vervollständigten Handwerkswappenschilder. Über den drei Bogen des Ausgangs waren in der Mitte die österreichische Kaiserkrone mit weitauslaufenden Strahlen und daneben der Doppeladler und der steirische Panther angebracht.

Durch ein Hausgärtchen mit einem aus der Wende des XVI. Jahrhunderts stammenden reizenden schmiedeeisernen Gittertor gelangte man über eine vorgebaute, überdachte und von einer schmiedeeisernen Laterne erleuchtete Stiege in die Zunftstube, welche von dem Verfasser im Geiste der altsteirischen Stuben aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts entworfen und vom Zimmermeister Anton Huber in Graz ausgeführt wurde. Die Möbel stammten mit Ausnahme des Schreibschrankes, der in die Vertäfelung einbezogen war, aus dem kulturhistorischen und Kunstgewerbemuseum in Graz, wo auch das Original des altsteirischen Ofens sich befindet, der von Karl Lipps Söhne für diese Stube trefflich nachgebildet ward.

Durch die Fenster erblickte man zwei von Professor Ferdinand Remp gemalte Altgrazer Stadtbilder, und zwar das innere Paulus-Tor mit dem gräflich Saurauschen Hause und gegenüber den sogenannten Eselstall und als zweites Bild den Hauptplatz mit dem Rathaus, dem Luegg und der Herrengasse, an deren unterem Ende das „Eiserne Tor“ sich befand.

Von den neueren Leistungen auf kunstgewerblichem Gebiet trat die Ausstellungsgruppe der Mitglieder des steiermärkischen Kunstgewerbevereins besonders günstig hervor, was auch bei der Prämiierung zum Ausdruck kam.

Sie umfaßte fünf vollständige Interieurs und vier Räume mit Einzelobjekten von zusammen 27 Ausstellern, von denen 20 die goldene und 7 die silberne Medaille erhielten. Es seien genannt ein Kinderzimmer mit weiß lackierten und mit Metalleisten versehenen Möbeln von Josef Margreitner; ein Speisezimmer im Empirestil aus Palisanderholz, teilweise intarsiert, mit vergoldeten Bronzeverzierungen von Benedikt Mößmer; ein Speisezimmer aus Nußholz von Josef Pendl, mit Tapezierarbeit an den Wänden und an der Decke von Franz Schwarzbartl; ein modernes Schlafzimmer aus Nußholz mit mehrfarbigen Intarsien von Franz Schippeck, Tapezierarbeit von August Hatzl und Majolikakamin von Lorenz Schleich; ein modernes Herrenzimmer aus französischem Birnholz mit verschiedenfarbigen geometrischen Intarsien von Johann Roßmann, Tapezierarbeit von Heinrich Bittner und ein nach dem Entwurf des Architekten Josef Hötzl von Karl Lipps Söhne ausgeführter Majolikaofen. Ein Durchgangs-Eckraum enthielt eine große Gruppe von geätzten, getriebenen und gegossenen Zinnarbeiten von Raimund Zamponi, darunter auch Erinnerungsbecher an die Jubiläums-Handwerkerausstellung, welche mit reichem, gegossenem Relief geziert und nebst einigen andern Stücken nach Entwürfen des Verfassers gearbeitet sind, desgleichen einen von der Firma Karl Lipps Söhne gearbeiteten, weißen, mit Gold verzierten Ofen im Stile Louis XVI.



Fayencekrug aus der Werkstatt des Hafnermeisters Kizberger in Wels, Vorderseite

Seltene Intarsiaarbeiten sind ein Kaiserbildnis und zwei Kassetten im Renaissancecharakter, weiters ein Ofenschirm in reicher Holzätztechnik, sämtlich von Anton Jungl, letzteres Stück nach dem Entwurf des Verfassers gearbeitet; zwei Ständer in Aussägetechnik und im zweiten Raum ein gedrechselter Ständer, aus mehreren Holzarten besonders künstlerisch zusammengesetzt, drei Wandkonsolen und ein Körbchen in Feindrechslerei von Franz Koller; eine intarsierte Truhe nach dem Entwurf des Verfassers und eine Kredenz mit reicher bunter Intarsiaarbeit, darunter Wappen und Städtebilder von Franz Grall; mehrere Blumentischchen, dann Luster, Laternen und so weiter aus Schmiedeeisen von Josef Treiber

und von Johann Roth; ein Schaukasten mit modernen Gold- und Silberschmiedearbeiten von August Einspinner, darunter eine vergoldete Bowlenterrine „Der Obstbau", ein Ehrenbecher von der Stadt Villach für das 9. Feldjägerbataillon, eine Mappe mit reichem Beschlag, ein Ehrengeschenk an den Bürgermeister Dr. Graf in Graz, entworfen vom Architekten Pasdirek, ein goldenes Superintendantenkreuz und andres (sämtlich außer der Mappe nach eigenen Entwürfen); die beiden Hofphotographen Leopold Budes Witwe und Ferdinand Mayer exponierten die verschiedensten Photographien, auch Diapositive. Von drei Holzbildhauern brachten Anton Dibona zahlreiche Rahmen im Renaissance-, Rokoko- und Louis XVI-Stil, einen Konsoltisch und einen Sessel mit figürlich geschnitztem Relief an der Rücklehne, Bartholomäus Gorendschek mehrere Rahmen, Barometergehäuse und Handtuchhälter im Rokokostil und in moderner Art und Peter Neuböck eine Landsknechtfigur aus Lindenholz, mit Lasurfarben polychromiert.

Von Lorenz Schleich waren zwei Majolikaöfen, davon einer mit geflossener grüner und der zweite mit weißer Glasur im Grunde ausgestellt; von Wilhelm Sirach eine Madonna und mehrere Kreuzwegbilder, polychromiert und teilweise vergoldet und von Georg Wastian ein großer Schaukasten mit verschiedenen Buchbinderarbeiten.



Fayencekrug aus der Werkstatt des Hafnermeisters Kizberger in Wels, Rückseite

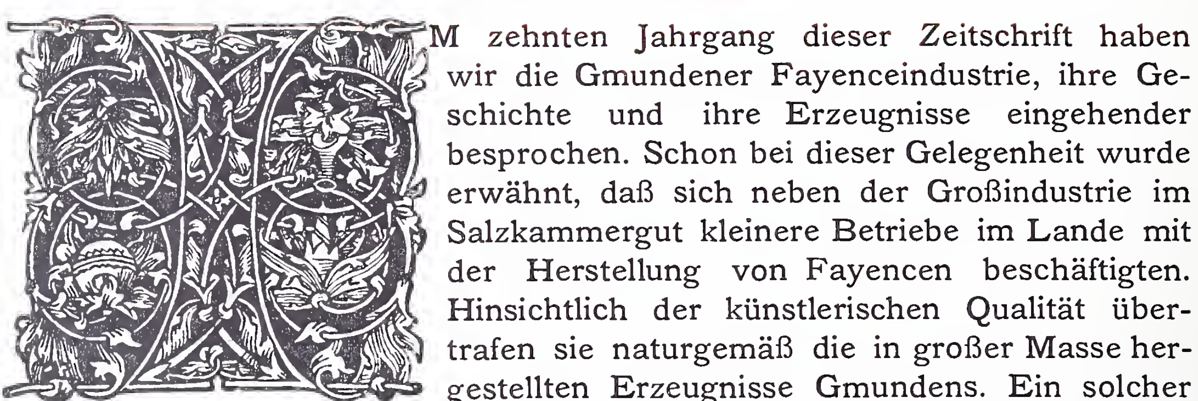
Die Glasgemälde und die aus Opaleszentglas zusammengestellten Fenster aller Räume stammten, wie schon erwähnt, von Ferdinand Koller. Von andern außerhalb des Kunstgewerbevereins stehenden Ausstellern des Hauptsaals seien noch genannt Buchbindermeister Franz Unger mit einer größeren Anzahl seiner Arbeiten; eine ganze kirchliche Abteilung, welche unter anderm eine große Orgel von Konrad Hopferwieser in Graz und eine größere Anzahl von hervorragenden Kirchenparamenten von Johann Spack in Graz enthielt, sonst umfaßte diese Abteilung meist Arbeiten von außerhalb Graz befindlichen Meistern.

Die Handwerkerhalle II enthielt in der Mitte den schon genannten Huldigungsaufbau. In dieser Halle waren die verschiedensten Richtungen von Gewerbe und Kunstgewerbe vertreten, meist aus den kleinen steirischen Orten, welche auch verhältnismäßig recht gute Leistungen in oft ganz

interessanter Eigenart zeigten. Es seien nur noch einige Grazer Meister mit ihren Arbeiten genannt, und zwar Johann Kratzer mit einem Herrenzimmer aus dunkel gebeiztem Eichenholz und einem Speise- und Wohnzimmer aus rot poliertem Nußholz nach Entwürfen von Marie Herberger in Steinfeld bei Graz. Die dazugehörigen Schlosserarbeiten wurden von Brüder Kerl und Wilhelm Ulama ausgeführt, der Ofen von Karl Lipps Söhne. Von Josef Calo stammte ein Herrenzimmer in deutschem Renaissancecharakter, besonders reich mit ornamentalen und figürlichen Schnitzereien verziert. Dem Ausgang dieser Halle gegenüber stand der schon genannte Kaiserbrunnen. Hinter demselben befand sich das Sommerwohnhaus (Blockhaus) vom Zimmermeister Friedrich Schichtl in Leoben. Es besaß sechs Räume, welche Einrichtungen im ländlichen Stil enthielten, die nach den Entwürfen und Zusammenstellungen des Architekten Franz Kutscha von Grazer Tischlermeistern, Mitgliedern der genossenschaftlichen Möbelhalle, ausgeführt waren.

Die Jubiläumsausstellung der Handwerker Steiermarks kann als nach allen Seiten hin vollkommen gelungen bezeichnet werden. Die steirischen Handwerker haben bedeutende Leistungen gezeigt und einen großen Fortschritt seit der letzten Landesausstellung im Jahre 1890 bekundet. Der Kontakt mit den fachlichen Lehranstalten, dem Gewerbeförderungs- und andern Instituten ist durch den erbrachten Beweis der Wichtigkeit engsten Zusammenwirkens noch fester geschlossen und die Achtung vor dem Handwerk und dessen Wertschätzung sind gewiß allseitig gesteigert worden.

WELSER FAYENCEN AUS DER WERKSTÄTTE DES HAFNERMEISTERS JOHANN KIZBERGER VON ALFRED WALCHER VON MOLTHEIN-WIEN



M zehnten Jahrgang dieser Zeitschrift haben wir die Gmundener Fayenceindustrie, ihre Geschichte und ihre Erzeugnisse eingehender besprochen. Schon bei dieser Gelegenheit wurde erwähnt, daß sich neben der Großindustrie im Salzkammergut kleinere Betriebe im Lande mit der Herstellung von Fayencen beschäftigten. Hinsichtlich der künstlerischen Qualität übertrafen sie naturgemäß die in großer Masse hergestellten Erzeugnisse Gmundens. Ein solcher Betrieb war die Werkstätte des Johann Baptist Kizberger in Wels. Er besaß das Haus Pfarrgasse 8, auf dem schon im XVI. Jahrhundert das Hafnerhandwerk ausgeübt wurde. Als erster nachweisbarer Besitzer erscheint Hans Stadler (1535 bis 1552); ihm folgte sein Sohn Michael Stadler und

diesem im Jahre 1578 Andreas Nester. Von 1597 bis 1614 ist Meister Hans Zeugswetter Hafner auf diesem Hause und von 1633 bis 1639 der Meister Sebastian Grilparzer. Die Namen der Besitzer wechseln fort, woraus zu schließen, daß die Werkstätte stets durch Heirat einer Tochter oder durch Kauf in andere Hände kam.



Welser Fayencekrug, bezeichnet 1770, Werkstatt Kizberger, bemalt von Friedrich Rosenfeldt

In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts erscheint Johann Baptist Kizberger als Eigentümer. Sein Porträt, gemalt im 61. Jahre seines Lebens, und jenes seiner Frau Ludmilla, geboren 14. Juni 1738, schmücken neben anderen Familienbildern das Treppenhaus. Kizberger scheint mit der Herstellung von Fayencen in Wels begonnen zu haben. Früher wurde in diesem Hause gleichwie in den übrigen Hafnereien der Stadt Hafnerware erzeugt, glasiertes Geschirr und Kacheln, in älteren Zeiten, besonders im XVI. Jahrhundert, Ware von Kunstwert (vergleiche Walcher, „Bunte Hafnerkeramik der Renaissance", Wien 1906). Aus einem Akt in der Hafnerlade der Stadt Steyr ist zu entnehmen, daß Johann Kizberger bereits im Jahre 1762 erster Zechmeister in Wels war. Die Stelle des zweiten Zechmeisters hatte Hafner Wolfgang Mößl inne. Zwei Maßkrüge geben uns eine Vorstellung der heute so seltenen Kizbergerschen Arbeiten. Das schönere Exemplar befindet sich in Gmunden im Besitze des Hafnermeisters Schleiß. Der Krug ist im unteren Teile bis zum Viertel seiner Höhe mit eingepreßten Ranken und Blütensternen verziert, der restliche Teil der Wandung bemalt.

Dargestellt ist der heilige Johann Nepomuk auf Wolken kniend, ein von Putten gestütztes Kruzifix anbetend. Darunter sind die Steinbogen der Prager Brücke sichtbar. Ausgezeichnet wird der Krug durch einen reizenden, mit plastischen Rosenranken geschmückten Rokokohenkel, der dem Stück einen Kunstwert verleiht. Zwischen den Henkelansätzen steht die Jahrzahl 1773 und in einem flatternden Band „Fridrich Rosenfeldt", der Name des ersten Hafnermalergesellen bei Kizberger.

Der zweite Maßkrug ist im Besitze des Hafnermeisters Sommerhuber in Steyr. Dieses Exemplar ist stark beschädigt, hat uns aber dafür durch seine zahlreichen Aufschriften den wichtigsten Schlüssel beim Nachweis der Kizberger-Gruppe geboten. Dargestellt ist die Erschaffung Adams in von Tieren reich belebter Landschaft. Darüber steht in einer Kartusche: „Und Gott der Herr bildete den Menschen von Staub der Erden" und unter der Darstellung:

„Wer uns Hafner will verachten
der thue dieses Bild betrachten
Auch seynd die Hafner Ehren werth
sie machen Gfäß von freier Erd“
„H. Johann Kizberger Zech-Meister“
„F. Ludmilla Kizbergerin“

Beim Henkelansatze ist der Krug 1770 datiert und darunter eine Kartusche mit den Namen „Mahler Jakob Mann von Graz, Fridrich Rosenfeldt Pinxit“ angebracht.

Zwei weitere Kartuschen unter zwei dem Mittelfelde seitlichen Darstellungen mit Szenen aus der Werkstätte tragen die Namen sämtlicher Gesellen unter Kizberger. Es sind dies:

„Josef Ber ein Ungar“
„Johann Milauer ein Böhm“
„Peter Zoklmann ein Böhm“
„Cristoph Zasche ein Böhm“
„Georg Diernberger ein Beyer“
„Michl Aichhorn ein O. Östreich.“

Bei einem Gmundener Krug aus dem Jahre 1768 finden wir eine dem Welser Exemplar von 1773 ähnliche Art, den Henkel mit plastischem Blattwerk zu verzieren. Dieser Krug wird hier ebenfalls abgebildet. Die Wandung trägt die Figuren eines jungen Edelmannes und eines Bauernmädchens, ruhend unter einem Baum, in dessen Zweigen ein Vogel sitzt. Im Hintergrunde ist ein Schloß sichtbar. Unter dem in Rauten gemustertem Mündungsrand steht der Vers:

„Komb och schenste lass dich kissen
und die Zeit mit Lieb versiessen“

Die Henkelansätze laufen in plastisches Blattwerk aus, welches nach unten gegen den Boden des Gefäßes zu in einer gleichfalls plastisch gearbeiteten Traube endigt.

Beziehungen zwischen den Hafnereien in Wels und jenen in Gmunden haben jedenfalls stattgefunden, schon bedingt durch den Transportweg der für Wien bestimmten Gmundener Ware.

Kizberger beschäftigte sich auch mit der Anfertigung von Geschirr im Charakter der Hollitscher Fayencen. Besondere Sorgfalt verwendete er auf Versuche, ein schönes Rot herzustellen. Um 1770 glaubte er das Rezept hierfür gefunden zu haben und schrieb in sein Glasurbuch: „Rubinglas zu machen. Erstlich nimb ein gutgedüchtigen Ducaten, schlag solchen gantz din und zerschneide ihn in die kleinste stückhlein, diese thue in ein glasernes Kolbenglas ·/. das ist in ein starkes rundes gläsernes Fläschlein mit einen engen Hals ·/. giese darauf 4 loth Scheidwasser, welches in den apotheken

aqua fortis genant wird, mehr giesse noch darauf 4 loth des besten Spiritus Solis welcher auf der apotekhen zu nehmen, hernach gib ein quintl distilirten Salmiac noch darzu, wohl gemerkht wan dieses alles in das gläsern Fläschl gethan worden so muss es wohl mit einer blasen verbunden und an oder auf ein warmes orth (als auf ein Ofen) gesetzt und so lang miteinander stehen gelassen werden bis das gold völlig ausgelöst und zergangen ist, hernach



Gmundener Fayencekrüge, bezeichnet 1773 (Viktor Miller zu Aichholz)

thuet man's von der wärm hinweg, nach diesen nimb wiederumb 6 loth Schaidenwasser 3 loth ausgelöstes Salzwasser 3 quintl ganz din zerschlagenes und klein zerschnittenes Berg-Zinn. Diese 3 materien thue aber mal in ein gläsernes Fläschl und lass es so lang in der Wärm stehen, bis alles aufgelöst oder zergangen ist. Alsdann nimb 3 ℔ sand (N. P. die glasmacher verstehen sonsten durch den Sand den gestossenen Kis) 2 ℔ Saliter, 1/2 ℔ borax, 4 loth arsenicum, 1 loth Weinstein; dieses alles thue klein gestossen und klar gesübter durch einander mischen; hernach thue 2 bindt wasser in starke



Becher der Prinzessin Nsichonsu, ägyptisch, 21. Dynastie



Vase Thutmosis' III., Britisches Museum

glässerne flaschen und thue die obgemelte zwei preparirter Sachen darin rühren es wohl verbundener durcheinander und lasse es ein wenig in einer gelinden wärmen stehen. Alsdan nimb ein neuen schwartzen Dopf, ein irdenen ungefähr 12 oder 13 Seidl gross und thue alles hinein und setze es zum feuer, las es miteinander kochen bis es ganz eingesotten ist, es muß aber allezeit wohl aufgerührt werden, nach solchen thue allererst den Dopf zusetzen, ihn mit drey sachen in ein frische gluth und lass es darinnen stehen, bis die Materi recht calciniret ist und wann es schon calcinert ist, so lass es kalt werden. Davon nimb dann ein theil und dieses aber muß lauter gemacht werden in ein Schmiltz-degl. N. B. was die erste Destilirungen betrifft mus das glas oder fläschl allzeit noch einmal so groß sein, damit es in halb theil leer bleibe."

Wann Kizberger gestorben ist, wissen wir nicht. Im Jahre 1790 schrieb er noch in sein Glasurbuch: „Allhir wil ich meine Gläser hinterlegen, wan ich sollt gestorben sein, dass dieser der nach mir kommt, auch weiß und versichert ist, wan er es so machen thut, wie ich diese gläser aufgeschrieben hab und wan du es so machen wirst, wie ich dir es beschrieben hab, so kannst Du versichert sein, dass du allezeit ein schönes geschirr wie auch Öfen machen kannst." Dies ist alles, was wir bisher über Kizberger ermittelt haben. Vielleicht sind diese Nachrichten von Salzburg aus noch um Weiteres zu ergänzen. Mit der Werkstätte auf der Riedenburg stand Kizberger nachweisbar im schriftlichen, vermutlich auch im persönlichen Verkehr. Rezepte des dortigen Fayencehafners Jakob Pisotti hat er wiederholt für eigene Arbeiten verwendet. Mit der Besprechung der Fayencen des Hafners Obermillner und der Hafnerei Moser-Pisotti in Salzburg, des Hafners Kizberger und des Gmundener Betriebes erscheint die Geschichte der Fayence in den beiden Kronländern ziemlich erschöpft.



Gläser der frühen Kaiserzeit, opakfarbig. Mailand, Museum Poldi-Pezzoli; Stuttgart, Museum; Neapel, Museum; Trier, Provinzialmuseum

Für die Aufklärung einer frühen Industrie in der Stadt Steyr und eines mehr bäuerlichen Betriebes im Mühlviertel hart an der böhmischen Grenze fehlen noch einschlägige Forschungen. Dagegen würden in Niederösterreich, und zwar in Lundenburg und in Brunn am Steinfeld, Arbeiten an Ort und Stelle schöne Resultate für die Geschichte österreichischer Keramik ergeben.

DAS GLAS IM ALTERTUM VON JOSEF FOLNESICS-WIEN

AUF keinem Gebiet des antiken Kunstgewerbes sind die Denkmäler über so ausgedehnte Länderstrecken verstreut, wie auf dem des Glases. Über ganz Europa, die außereuropäischen Mittelmeerländer mit inbegriffen, erstrecken sich die Fundstätten. Weit über die Erzeugungsorte hinaus hat ein Handel, der bis in fernste geschichtliche Zeiten zurückführt, diese zum Teil so gebrechlichen Objekte entführt. Die außerordentliche Verbreitung antiker Glasarbeiten war bisher ein Haupthindernis, die Produktionszentren richtig zu bestimmen. Die Kenntnis der Handelswege, durch unzählige Ausgrabungen allmählich festgestellt, war eine der wichtigsten Voraussetzungen, um hier nicht weitabführenden Irrtümern zu verfallen. Nicht minder gehörte eine genaue Kenntnis aller in Betracht kommenden Techniken zu den unerläßlichsten Vorbedingungen für eine zutreffende Zeit- und Herkunftsbestimmung antiker Gläser. Erst in dritter Linie kam der Stil in Frage, der für die Klassifizierung des Glases von weitaus geringerer Bedeutung ist als für die andrer kunstgewerblicher Erzeugnisse. So ist es denn ein Lebenswerk im vollsten Sinne geworden*, das uns Dr. Anton Kisa mit seinen drei Bänden über antike

Aschenurne, Köln, Museum Wallraf-Richartz

* Anton Kisa, Das Glas im Altertum. Unter Mitwirkung von Ernst Bassermann-Jordan mit einem Beitrag über Funde antiker Gläser in Skandinavien von Oskar Algreen. Illustriert durch 16 Tafeln, 6 in Farbendruck, 6 in Autotypie, 7 Formentafeln und 395 Abbildungen im Texte. In drei Teilen. Hiersemanns Handbücher, Band III. Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann 1908. (Die Illustrationen dieses Aufsatzes sind mit freundlicher Zustimmung des Verlegers dem Werke Kisas entnommen.)



Aschenurne, Köln, Museum Wallraf-Richartz



Schmuckperlen, vorrömisch

Gläser hinterlassen hat. Achtzehn Jahre mühseligen, anstrengenden Forschens hat die geschichtliche Bearbeitung dieses Gebietes in Anspruch genommen. Nur eine seltene Ausdauer und Willenskraft konnte zum Ziel führen. Im Jahre 1888 begann Kisa am Wallraf-Richartz-Museum in Köln seine diesbezüglichen Studien und im Dezember 1906 schrieb er das Vorwort zu seinem dreibändigen Werk. Er dankte darin insbesondere „seinem allzufrühe von uns geschiedenen Freunde Professor Alois Riegl“. Damals ahnte er wohl kaum, daß auch ihm der Dank, den ihm nun die Fachgenossen in vollem Maße schulden, zum ehrenvollen Nachruf werden wird. Kurz vor Erscheinen seines Werkes, im Herbst 1907, hat Anton Kisa der Tod hinweggerafft. — Kisas umfangreiche Arbeit ist in zwölf Abschnitte geteilt und beginnt nach Behandlung der wichtigsten technischen Fragen mit Ägypten. Die zum Teil veralteten Abhandlungen, die sich bei Froehner, Ilg, Achille Deville, Gerspach, Sauzay und andren auf diesen Gegenstand beziehen, sowie die hierhergehörenden Stellen bei Lepsius, Brugsch, Perrot und Chipiez, Maspero und Steindorff, ferner eine Reihe wertvoller, kleinerer Untersuchungen aus jüngerer Zeit, mußten mit den Ausgrabungs- und Forschungsergebnissen von Flinders Petrie, Thom. May und Daressy ebenso wie mit den Museums- und Sammlungsbeständen zu Paris, London, Brüssel, München, Turin, Mailand, Neapel, Kairo etc. in Einklang gebracht werden. Ohne sich mehr, als in solchem Falle unbedingt nötig ist, in Polemik zu verlieren, sucht Kisa aus den feststehenden Tatsachen ein richtiges Bild zu gewinnen.



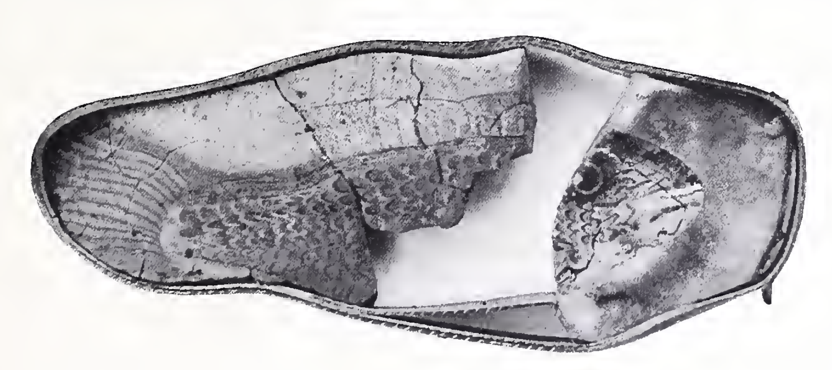
Kelchbecher Thutmosis' III., München, Antiquarium

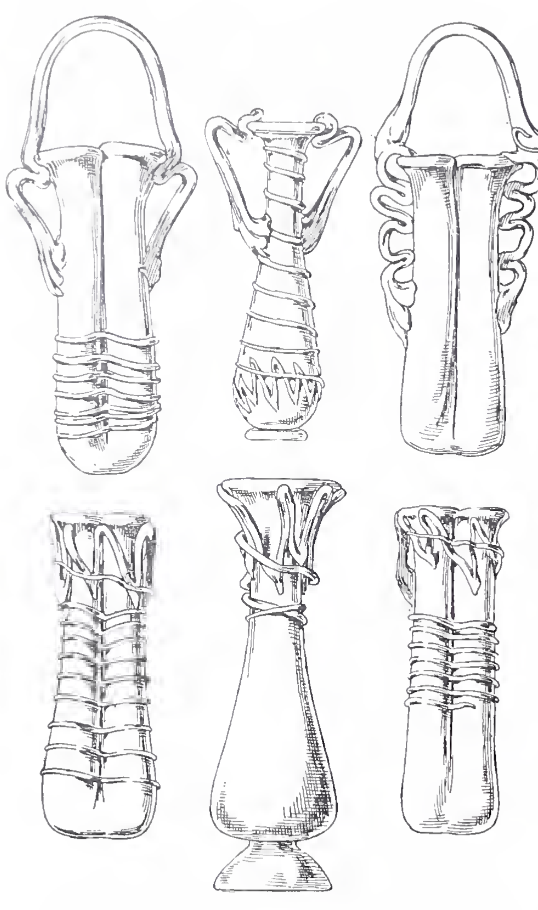
„Die ältesten Spuren der Glaserzeugung führen in das vierte Jahrtausend, in die erste Dynastie,

zurück; sie finden sich auf einem hölzernen Kästchen des Ashmolean-Museums zu Oxford. Das Glas erscheint anfänglich als Glasur auf keramischen Produkten und fand erst später selbständige Behandlung. Jahrhunderte lange Beschäftigung mit der Tonglasur, das heißt mit den zur Glaserzeugung nötigen Rohstoffen, hat zunächst zur Erzeugung farbiger Pasten geführt, die zu kleinen Schmuckgegenständen, Einsätzen etc. durch Tropfen, Aufgießen, Pressen und Schneiden verarbeitet wurden.“ Ihr folgte allmählich die weitere Ausnützung zu Gefäßen. Die nahe Verwandtschaft der Glasmacherkunst mit der Keramik blieb aber bestehen und zeigt sich auch in den beiden Techniken gemeinsamen Gefäßformen und in den Funden in Tell el Amarna, wo nicht allein im Schutt gleichmäßig Glas und gebrannter Ton gefunden wird, sondern auch die Öfen manchmal beiden Zwecken gedient haben. Die ägyptischen Glasgefäße wurden über einem Tonkern geformt oder aus freier Hand gebildet. Das geblasene Glas war selbst im VI. Jahrhundert vor Christi noch unbekannt. Das viel zitierte Grabrelief von Beni Hassan stellt nicht Glasbläser sondern Metallarbeiter dar. Dagegen verstand man es, nicht nur das Glas in weichem Zustand auf verschiedene Weise zu schmücken, sondern auch im erkalteten zu schneiden und zu gravieren. Die



Schmuckperlen, römische Kaiserzeit

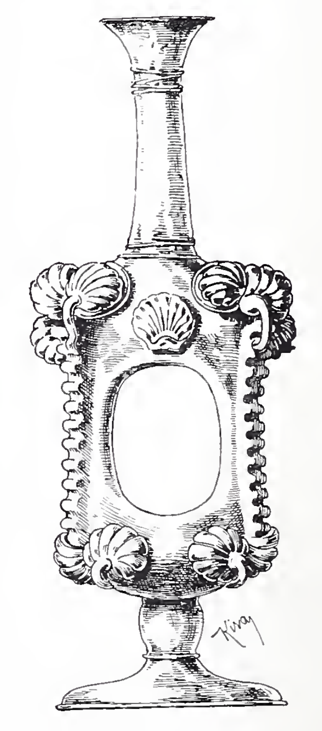

Fisch, Glasmosaik, alexandrinisch, Wien, K. k. Österreichisches Museum



Syrische Balsamarien, Köln, Sammlung M. vom Rath

erste Blütezeit der Glasindustrie fällt in die Periode der 18. Dynastie (um 1500). In dieser Zeit wird es Sitte, Glasgefäße mit dem Namen des regierenden Königs zu versehen. München und das Britische Museum besitzen die beiden ältesten sicher datierten Glasgefäße; sie tragen den Namen Thutmosis III. Ein Amulett aus blauem Glase muß dagegen schon in die erste Hälfte des dritten Jahrtausends versetzt werden, denn es zeigt den Namen Antef IV. aus der 13. Dynastie. Einer längeren kritischen Besprechung unterzieht Kisa die Nachrichten der Alten über die gläsernen Särge, Obelisken, Säulen und dergleichen. Ebenso widmet er der Erzeugung der Perlen, den verschiedenen Verzierungstechniken, der Herstellung glasierter Architekturteile, der Einlegetechnik, den Siegelsteinen und so weiter eingehende Aufmerksamkeit.

Die zweite Blütezeit erlebte die ägyptische Glasfabrikation unter den Pholemäern in Alexandrien. „Hier entstanden oder entfalteten sich nicht nur jene glänzenden Techniken, die in Rom als Wunder angestaunt wurden und später, nachdem sie im Mittelalter brach gelegen, sich auf die Venezianer vererben sollten; es wurden auch die in Alexandrien geschaffenen Formen für die Glasindustrie des gesamten Römerreiches von Indien bis nach Britannien maßgebend. Alexandrien wurde in der Kaiserzeit zum Mittelpunkt des Luxus und erzeugte Arbeiten von feinstem Kunstwert, überschwemmte aber zugleich die Provinzen mit seinen Massenartikeln und Gebrauchsgegenständen gewöhnlicher Sorte. Vom fernsten Norden bis in die lybische Wüste hinein sind seine Glasperlen, seine Parfümfläschchen und Salbentiegel, die blaugrünen Kannen in allen Größen zu finden, in welchen Wein, Toilettewasser und orientalische Öle versendet wurden.“



Zierflasche mit Muschelbesatz, Sammlung Köln, M. vom Rath

Über die phönizische Glasindustrie sind wir nach Kisas Untersuchungen erst durch Arbeiten aus der römischen Kaiserzeit unterrichtet. Was vor dieser Zeit liegt, bleibt für uns völlig im Dunkeln. Weder die Angaben

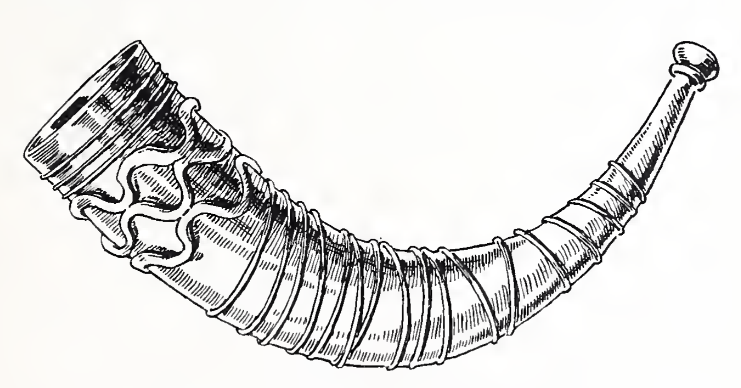


Gruppe von Gläsern mit Netz- und Zickzackfäden, Köln, Sammlung M. vom Rath

bei den alten Schriftstellern noch die Annahmen mancher neuerer Forscher verdienen Vertrauen. So sind, wie der Verfasser nachweist, die Maskenperlen, die man zu Tarsos, das lange in phönizischem Besitz war, gefunden hat, ebenso unzweifelhaft ägyptische Erzeugnisse der alexandrinischen Zeit, wie die in Sidon, Tortosa und anderwärts zum Vorschein gekommenen Alabastra ägyptisch sind. Die geblasenen Gefäße der Kaiserzeit mit den Namen des Ariston, Artas, Eirenaios, Ennion und andrer sidonischer Griechen, sind, so weit unsere Kenntnis reicht, die einzigen Gläser, die wir mit Sicherheit als phönizische bezeichnen können. Es sind Erzeugnisse einer internationalen griechisch-römischen Reichskunst.

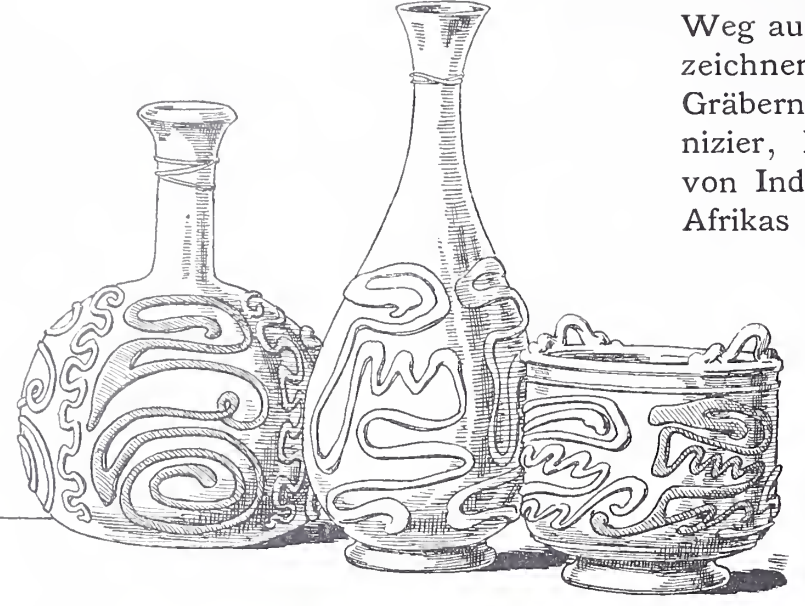
Auch die Glasfunde auf syrisch-palästinensischem Boden gehören durchweg der Kaiserzeit an. Eine besondere Gattung bilden hier die Ölfläschchen in langgestreckter Schlangenform, die oft zu zweien oder dreien verbunden, Umschnürungen von Glasfaden zeigen, die sich oberhalb der Mündung zu einem Henkel ausbilden, und die scharf kegelförmigen Flaschen mit langen, meist scharf vom Körper absetzenden Hälsen. Zum Unterschied von ähnlichen Gläsern andrer Herkunft haben die syrischen eine warme weiße, nur leicht ins Gelbliche oder Grünliche spielende Farbe. Gegen Ende des Kaiserreiches beteiligen sich die Juden lebhaft an der Glasindustrie Syriens und gewinnen immer größere Bedeutung, die bis weit ins Mittelalter reicht, so daß sie es waren, die im IX. Jahrhundert den Venezianern die Glasmacherkunst übermittelten. Zu den größten Sammlungen mittelalterlicher Gläser aus Hebron gehört die im k. k. Österreichischen Museum.

Auch über eine assyrische Glasfabrikation fehlt es uns an sicheren Quellen. Die berühmte Glasvase des Britischen Museums, die den Namen Sargons in Keilschrift eingraviert trägt, ist nach Technik und Form ägyptisch und der Fall, daß assyrische Eingravierungen auf Gläser ägyptischer Herkunft gemacht wurden, steht durchaus nicht vereinzelt da.



Trinkhorn aus Castel Trosino, Rom, Museo Civico

Dem Glasschmuck widmet Kisa ein eigenes Kapitel. Das wichtigste sind hier die ägyptischen Perlen. Den ausgestreuten Kieseln gleich, die den Kindern im Märchen den


Gläser mit farbigen Schlangenfäden, Köln, Sammlung M. vom Rath

Weg aus dem Walde weisen, bezeichnen die Perlenfunde in den Gräbern die Handelswege der Phönizier, Karthager und Griechen von Indien bis an die Goldküste Afrikas und vom Pontus bis Britannien, desgleichen ins Innere von Germanien und Gallien und weit nach Norden in skandinavische Gebiete. Die ägyptischen Perlen wurden schon unter der 18. Dynastie als Massenprodukt erzeugt, und bilden später einen Handelsartikel, der sich namentlich in der Kaiserzeit der größten Beliebtheit erfreut. Die in großen Mengen heute noch vorhandenen Perlen nach ihrer Beschaffenheit, ihrem Aussehen, ihrer Technik und Herkunft zu sondern und bestimmten Perioden zuzuteilen, war eine Arbeit, mit der sich Kisa den Dank zahlreicher Sammler und Museen erworben hat, wenngleich gesagt werden muß, daß hier Tischler, Lindenschmidt und namentlich P. Reinecke in ausgiebiger Weise vorgearbeitet haben. Kisa unterzieht sich aber seiner Aufgabe mit einer Ausführlichkeit, die es uns unmöglich macht, auch nur auf das wichtigste hinzuweisen.


Flasche
mit Barbotineschmuck, Köln,
Museum Wallraf - Richartz

Eine eingehende Untersuchung erfährt auch das Email, und zwar von den ersten Phasen seiner Entwicklung bei den Ägyptern, bis in die Völkerwanderungszeit. Die bunte Verzierung im berühmten Goldschmuck der Königin Aahotep ist sogenanntes kaltes, nicht im Feuer aufgeschmolzenes Email. Unter dem Einfluß der Griechen


Gruppe von geformten Gläsern, Neapel, Museum



Sogenannter Hornbecher, Deidesheim, Sammlung Bassermann - Jordan



Becher mit acht Henkeln, Breslau, Museum

beginnt aber zur Zeit der Ptolemäer auch in Ägypten echte Emailarbeit, und verschwindet von da an nicht mehr aus der Reihe der zum Schmuck des Metalls angewendeten Techniken.

Nach Griechenland kam das Glas zur Zeit der „mykenischen“ Kultur, die Griechen selbst nannten es ägyptischen Stein. Noch zur Zeit des peloponnesischen Krieges war nur opakes Glas bekannt. Erst in nachalexandrinischer und römischer Zeit, als die Gefäßbildnerei in Ton schon im Rückgang war, wurde das Interesse an Glaswaren reger. Hatte schon im IV. Jahrhundert in Rhodos und Lesbos eine bedeutende Glasindustrie bestanden, so war es jetzt hauptsächlich das hellenisierte Sidon, das die trefflichsten Künstler auf diesem Gebiet besaß, so auch jenen öfter vorkommenden Artas, von dem auch das k. k. Österreichische Museum ein mit seinem Namen bezeichnetes Fragment besitzt.

Italien lernte ebenfalls das Glas durch den Handel mit Ägypten kennen. Hier war es zuerst Etrurien, das so viel Glas importierte, daß man, durch die zahlreichen Gräberfunde verleitet, sogar von etruskischen Gläsern sprach. In Rom selbst aber, meint Kisa, wäre man erst durch die orientalischen Feldzüge Sullas mit dem Glase näher vertraut geworden. Cicero ist der erste, der über Glas berichtet. Das farblos durchsichtige Glas galt bei weitem für das wertvollste. Erst als nach der Besiegung Ägyptens ein Teil des Tributs in Glaswaren geleistet wurde, sank dessen Preis in Rom. In Augustäischer Zeit begann man mit Hilfe alexandrinischer Werkleute in Italien selbst Glas zu erzeugen. Bereits unter Nero war das Glas ganz wohlfeil geworden. Durch die Erfindung, das Glas in Hohlformen zu blasen, scheint der Irrtum entstanden zu sein, das Glas ließe

Jagdbecher mit Barbotine, Köln, Museum Wallraf - Richartz



Blumenmuster in Glasmosaik, Wien, K. k. Österreich. Museum



Kanne in Form eines männlichen Kopfes, Köln, Sammlung Nießen

sich hämmern. Seit Plinius tauchen in der Literatur die sogenannten murinischen Gläser auf. Kisa versucht die Streitfrage, worum es sich bei dieser Bezeichnung handle, dahin zu entscheiden, daß dies der klassische Terminus für jene Gattung von Gläsern sei, für die die Renaissance den Ausdruck millefiori gebraucht hat. In Spanien tritt die Glasindustrie mit der Römerherrschaft auf und geht auch mit ihr zu Grunde, ohne je eine künstlerische Höhe erreicht zu haben. Auch in Gallien wurde die Glaserzeugung durch die Römer eingeführt, wenn auch das Material an sich ebenso wie in Spanien durch den Handel mit dem Orient bekannt war. Sehr zahlreich waren die Orte, in denen rege Glasindustrie blühte. In Lyon, bei Namur und in Forêt de Mervent in der Vendée wurden nebst zahlreichen Funden auch Reste von römischen Glashütten aufgedeckt. Im II. Jahrhundert ging der Betrieb fast ganz in die Hände Einheimischer über und gleichzeitig wurden die Glashütten immer mehr nach Norden verlegt. Gleichzeitig mit der Christianisierung um die Wende des II. und III. Jahrhunderts ging die Einwanderung von Syriern vor sich, die die Technik des aufgelegten Fadens, die Verzierung mit Buckeln und das Blasen in Formen nach Gallien brachten. Eine besonders hervorzuhebende Gattung auch in Gallien erzeugter Gläser des II. Jahrhunderts sind die Zirkusbecher. So genannt nach ihrem auf Zirkusspiele bezug nehmenden Reliefschmuck. Ebenso verdienen die Gläser in Form von Janusköpfen, Neger- und Sklavenköpfen, von hockenden Affen und andern Tieren hier erwähnt zu werden. Ein dem gallischen gleichartiges Glas wurde vom I. Jahrhundert nach Christi an auch in Britannien erzeugt. Überdies war dort nicht allein Schliff und Gravierung, sondern auch die Herstellung von Kristallglas in Übung, wobei ein Zusatz von Bleioxyden stattfand, der seither einen wesentlichen Charakterzug britischer Gläser ausmacht. Die Masse der Erzeugnisse war so groß, daß man noch im Mittelalter antike Glasscherben sammelte und zur Erzeugung neuen Glases verwendete.



Shamnium mit bacchischer Szene in Hohlschliff, aus Hohensülzen, Bonn, Provinzial-Museum



Relief in Überfangtechnik, London, Kensington Museum

Im folgenden Kapitel sind namentlich die Erörterungen über den sogenannten Gralsbecher in Genua von allgemeinem Interesse. Bekanntlich hat er die Form einer flachen achteckigen Schale, ist smaragdgrün und war seiner Ornamentierung nach dazu bestimmt, beim Meßopfer die zur Konsekration gelangende Hostie aufzunehmen. Die Form ist zweifellos antik, doch vor dem III. Jahrhundert kaum anzunehmen. Der Anfertigungsort ist vermutlich Alexandrien, jedenfalls der Orient, keineswegs aber, wie man früher angenommen hat, Byzanz. Der Umstand, daß besonders in Alexandrien kostbare, farbige, dickwandige Gefäße angefertigt wurden, spricht für diese Stadt.

Becher mit eingeschliffener Inschrift und Ornamentik, aus Krain

Um die Zeit von Christi Geburt setzt Kisa die Erfindung der Glaspfeife. Die aus der Zeit des Tiberius stammende Sage von der Erfindung eines hämmerbaren Glases, der Umstand, daß in Pompeji Funde geblasenen Glases noch selten sind, sowie die ältesten Formen geblasenen Glases, weisen auf diese Zeit hin. Mit diesen Erörterungen schließt Kisa die Darstellung der geschichtlichen Entwicklung und wendet sich der Beschreibung einzelner Formen zu, von denen wir einige der wichtigsten hier in Abbildungen bringen. Vieles davon mußte bereits im historischen Teil Erwähnung finden, wird aber nun von neuem besprochen und in allen seinen Variationen und Verzweigungen verfolgt. Bei Besprechung der Totenurnen weist Kisa zunächst auf ihre Verwandtschaft mit gewissen griechischen Vasen hin und gedenkt jener zwei merkwürdigen von Montfaucon und Heylen veröffentlichten Totenurnen in



Schale aus Mosaikglas, London, Kensington Museum



Becher mit Tierkampf, gemalt, aus Nordrup, Kopenhagen, Museum

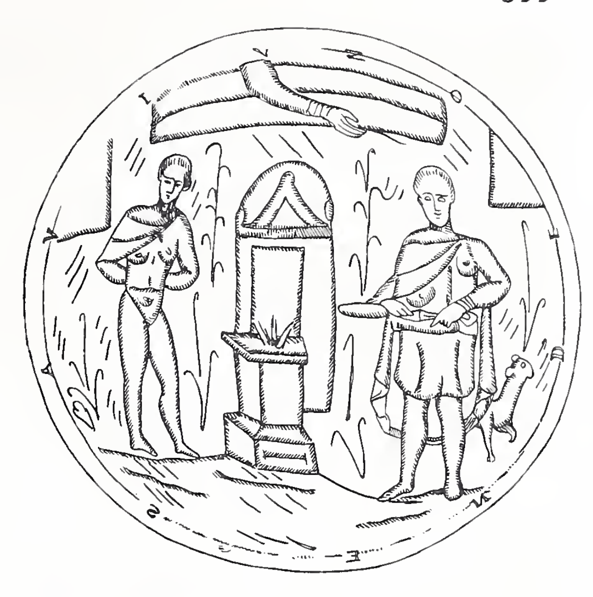
Fischgestalt, die seither verschollen sind. Ihre Form, deren altchristliches Motiv auf die Auferstehung hinweist, macht sie zu sehr bedeutsamen Stücken. So wie die Urnen haben auch die Trinkbecher in der älteren Keramik ihre Vorbilder, worunter die römische Opferschale oder Simpula, der Kantharus (Henkelkelch), die Kylix, der einfache Kelch und das Rhyton die häufigsten Formen sind, wozu noch das Stengelglas, der fränkische, spitzzulaufende Hornbecher, der unten abgerundete Tummler und das besonders am Rhein unter germanischem Einfluß häufige Trinkhorn kommen. Auch Vexiergläser verschiedenster Art waren in spätrömischer Zeit nichts Seltenes, so der Rüsselbecher, der vom Trinker ganz besondere Geschicklichkeit fordert und andre Bizarrerien. Im übrigen wurden Saugheber verschiedenster Art, Lampen, Laternen, Löffel, Trichter, Glocken, Siegelstöcke, Vogelkäfige, optische Gläser und Fensterscheiben erzeugt. Auch Architekturteile und mosaikartiger Wand- und Bodenbelag aus Glas war bereits unter Nero nichts Ungewöhnliches.

Ihrem Alter nach unterscheidet Kisa zehn Gruppen von Gläsern. Die erste Gruppe bilden selbstverständlich die ägyptischen. Die zweite Gruppe umfaßt die Gläser von Pompejus bis Nero, hierher gehören die geblasenen Gläser, die Murrinen sowie die Mosaik- und Überfanggläser, während das farblose Kristallglas noch eine große Seltenheit ist. Die dritte Gruppe umfaßt die über die Alpen exportierten Gläser aus der ersten Hälfte des I. Jahrhunderts nach Christi. Die vierte Gruppe umfaßt die dem II. bis III. Jahrhundert angehörigen Aschenurnen diesseits der Alpen. In die fünfte Gruppe gehören die gallischen und rheinischen

Amphoriske des Ennion aus Panticapaeum, Petersburg, Eremitage



Zirkusbecher m. Gladiatorenkämpfen aus Mondragone, New-York, Metropolitan-Museum



Teller mit Abrahams Opfer in Gravierung, Trier, Museum

Gläser, die sich infolge eines Zusatzes von Braunstein durch eine wasserhelle farblose Masse auszeichnen. In diesen Zusammenhang gehören auch die Zirkusbecher. Die folgende Gruppe umfaßt jene Arbeiten der Hadrianischen Zeit, in welchen sich eine Wiederbelebung der klassischen Formen der Keramik kundgibt. Gleichzeitig kommt in Köln die Verzierung mit Schlangenfaden in Übung. Von dieser unterscheidet sich der Barbotineschmuck, der durch Aufgießen von Glasfäden aus Hörnchen entsteht. Außerdem gehören auch noch die Netzgläser in diese Gruppe. Das III. Jahrhundert, das die siebente und achte Gruppe umfaßt, bedeutet für die gallische und rheinische Glasindustrie die Zeit des höchsten Aufschwungs. Die kunstvolle Ausbildung der Fadentechnik, des Schliffes und des Blasens in Hohlformen charakterisiert diese Epoche. Gravierung und Schliff erfuhren namentlich in Köln und Trier eine hohe Ausbildung. Den Triumph der Schleiftechnik bezeichnen die geschliffenen Netzgläser, die seit Maximian (285 bis 310) in einer kölnischen und in einer unbekannten, Kisa meint orientalischen, Werkstätte erzeugt wurden. Im IV. Jahrhundert, dem die neunte Gruppe angehört, werden die Formen der Gebrauchsgläser immer derber und schwerfälliger, allerdings dabei oft praktischer. Zur selben Zeit erfährt die Fadentechnik im ägyptischen Farrenkrautmuster eine Wiederbelebung, ,,doch sind die Faden nicht plastisch aufgelegt und eingewalzt, sondern nur leicht mit dem Pinsel aufgemalt. Überhaupt kam die Malerei auf Glas sehr in Schwang. Man wandte sowohl Erdfarben wie Emailfarben an, die eingebrannt wurden und verband die Bemalung teilweise mit Gravierung, indem man die Umrisse der Zeichnung einritzte und die Flächen kolorierte. Besonders schöne Wirkungen aber erzielte man mit Vergoldung, indem man Blattgold auflegte, die Zeichnung auskratzte und so Goldbilder auf farbigem Grunde schuf, die man teilweise durch Emailfarben belebte



Goldglas mit Viergespann, Paris, Privatbesitz

und durch einen farblos-durchsichtigen Überhang schützte (fondi d'oro)". Die letzte Gruppe umfaßt die Arbeiten der Franken und Alemannen aus dem V. Jahrhundert, die verschlechterte Wiederholungen der früheren Typen darstellen.

Vom siebenten Abschnitt an behandelt Kisa die einzelnen Arten der Gläser nach ihrer technischen Beschaffenheit und Herstellung. Daran schließt sich ein höchst instruktiver Aufsatz über die Funde antiker Gläser in Skandinavien von Oskar Algreen. .Mit einer Übersicht über die Stempel und



Schale von St. Ursula, Gold- und Emailmalerei aus Köln, London, Britisches Museum

Inschriften auf antiken Gläsern hat Kisa seine Publikation geschlossen. Wird Kisas Werk durch die Genauigkeit, mit der alle technischen Prozesse festgestellt und deutlich gemacht werden, besonders wertvoll, so kann dagegen nicht unerwähnt bleiben, daß sich in der Disposition und methodischen Darstellung der gesamten Materie, wohl durch äußere Umstände herbeigeführt, Mängel ergeben, die ein Studium des im übrigen so ungemein gehaltvollen und lehrreichen Buches in ganz ungewöhnlichem Maße erschweren.

Schließlich ist noch des verdienstvollen Anteils zu gedenken, den Dr. Ernst Bassermann-Jordan durch Ausarbeitung des Registers und manche andre notwendige Ergänzung an der Vollendung des Werkes hat.

EIN ROMANISCHES VORTRAGEKREUZ AUS DER FRITZLARER KLOSTERWERKSTATT VON HERMANN VON TRENKWALD-FRANKFURT AM MAIN

DAS Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt am Main hat aus dem Kunsthandel ein vergoldetes Kupferkreuz (28 Zentimeter hoch, 22·5 Zentimeter breit) erworben, das aus der Sammlung Boy stammt. Im Versteigerungskatalog (Paris, 1905) ist es als ein französisches Werk aus dem XII. Jahrhundert bezeichnet. Der Katalog der Kollektion Chappey, in welche das Kreuz gelangt war, nennt kein Herstellungsland. Es ist aber deutsche Arbeit, die nicht allein zeitlich und nach ihrem Schulzusammenhang bestimmbar ist, sondern sich auch lokalisieren läßt. Der Kruzifixus (13 Zentimeter hoch) zeigt den Typus des XII. Jahrhunderts, wofür charakteristisch: Gestaltung und Ausdruck des Kopfes, die starke Betonung der Rippen, Haltung der Arme, die auf dem Suppedaneum nebeneinander stehenden, ungenagelten Füße, ferner die Behandlung des faltigen Lendentuchs. Domkapitular Schnütgen hat unlängst in der Zeitschrift für christliche Kunst (XXI, 4) an einigen Beispielen die westfälische (sächsische) Eigenart romanischer Kruzifixe behandelt und als Mittelpunkt für die besondere Auffassung und Ausführung das Kloster Helmershausen mit der Werkstatt des Benediktinermönches Rogkerus angenommen. Die gedrungene, aber sehr eindrucksvolle Gestaltung des Christuskörpers, die für jene Sonderart bezeichnend ist, zeigt auch das Frankfurter Kreuz. Schnütgen macht auf die Verwandtschaft dieses Kruzifixus mit denen der Rogkerus-Werkstatt aufmerksam.

Weit mehr noch als der Kruzifixus deutet das Kreuz, auf welchem er befestigt ist, auf einen Zusammenhang mit der Werkstatt von Helmershausen. Aus einer Kupferplatte geschnitten und auf der Vorderseite mit profilierten Randleisten versehen, zeigt es an der Vierung und den Balkenenden quadratische Erweiterungen. Diese eigenartige Kreuzform ist uns durch andre Beispiele aus dem XI. und XII. Jahrhundert geläufig. Auch ein Werk des Rogkerus hat diese Form: das Goldkreuz aus Herford im Berliner Kunstgewerbemuseum*. Die Rückseite des Berliner Kreuzes trägt Nielloschmuck: in der Vierung das Lamm Gottes, an den Endplatten die Evangelistensymbole. Mit Vorliebe hat ja Rogkerus die Niellierkunst geübt.



Längsstreifen in Niello vom Oberteil des Tragaltars im Dom zu Paderborn (nach „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters“, Tafel 11)

* Abbildung in „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes“. Berlin, Oldenbourg. I., Seite 242.

Das Frankfurter Kreuz hat ebenfalls an den Balkenendigungen Niellen mit Evangelistensymbolen eingelassen; überdies ist der Nimbus nielliert. Die Zeichnung der Niellen verrät nicht die charakteristische Hand des Helmershausener Meisters. Ein Schulzusammenhang ist aber offensichtlich. Auf der Rückseite des Frankfurter Kreuzes sind an den Endplatten gemugelte Kristalle eingesetzt; das übrige ist graviert, und zwar in einer Technik, welche in der Schedula diversarum artium als „opus punctile“ beschrieben wird. Das Lamm Gottes mit einer Umschrift in der Kreuzmitte und Blattranken auf den Balken heben sich von einem mit Kreispunzen belebten Grund ab. Wir begegnen dieser Verzierungsart schon im XI. Jahrhundert in Essen; auch Rogkerus hat sie an seinen Arbeiten verwendet. Wenn nun aber das Rankenornament des Frankfurter Kreuzes mit den palmettenartigen Blättern, in welche Kreuze gesetzt sind, völlig dem Ornament entspricht, welches Rogkerus in Niello zum Schmuck der Oberseite seines Paderborner Tragaltars ausgeführt hat (vergleiche die Abbildung Seite 601), so ist dies ein weiterer Beweis für die Schulzusammengehörigkeit. Über diese Werkstattverbindung hinaus zu einer bestimmten Lokalisierung bringt uns aber ein Vergleich mit dem Altarkreuz der Petrikirche in Fritzlar*. Die Form beider Kreuze ist die gleiche. Die kupferne Rückseite des Fritzlarer Kreuzes ist in derselben Technik graviert, wie die des Frankfurter. Das Lamm Gottes mit der gleichen Umschrift, die Evangelistensymbole, Ranken und eine Petrus-Figur bilden ihren Schmuck. Ein Randmuster, das demjenigen am Frankfurter Kreuz gleicht, umrahmt die Gravierung der



Vortragekreuz aus der Fritzlarer Klosterwerkstatt, Vorderseite

* Abbildung in „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters“ von O. von Falke und H. Frauberger, Seite 17.

Balken und Endigungen. Den Zusammenhang des Fritzlarer Meisters, welcher das Altarkreuz hergestellt hat, mit Rogkerus hat Otto von Falke in „Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes", I., Seite 242 ff., klargelegt. Fritzlars Klosterwerkstatt ist ein Ableger derjenigen des Rogkerus. Daher die verschiedenen Anklänge an die Kunst des älteren Meisters. Im Frankfurter Kreuz vermögen wir nicht eine Arbeit des Fritzlarer Künstlers selbst zu sehen; unzweifelhaft aber ist es ein Werk seines Betriebes. Es bildet ein neues Verbindungsglied zwischen den Werkstätten von Helmershausen und Fritzlar und hat so seine besondere kunstgeschichtliche Bedeutung. Nimmt man noch hinzu, daß sich beim gegossenen Christuskörper des Frankfurter Kreuzes Hildesheimer Einfluß bemerkbar macht — der ganze Habitus der Figur und die Behandlung des Gusses sprechen dafür —, so bildet das Kreuz auch für die angenommenen Beziehungen von Fritzlar zu Hildesheim eine neue Stütze. — Dem gleichen Betrieb gehört übrigens ein vergoldetes Kupferkreuz an, das sich im Schloß zu Erbach im Odenwald befindet (Abbild. in „Trachten, Kunstwerke . . ." von Hefner-Alteneck, I., Tafel 57). Es ist eine viel plumpere Arbeit als das Frankfurter Kreuz, was freilich an dieser Abbildung nicht hervortritt. Man wird aber nicht fehlgehen, wenn man das Kruzifix demselben Künstler zuschreibt. Eine solche Übereinstimmung zwischen den zwei Arbeiten, wie sie sich an den gravierten Evangelistensymbolen offenbart, insbesondere in der Zeichnung der Flügel, spricht für die Annahme, daß das Kruzifix eine Arbeit des Fritzlarer Künstlers sei. Technik sowie Verteilung des figürlichen und ornamentalen Schmucks entsprechen vollkommen der Fritzlarer Art.



Vortragekreuz aus der Fritzlarer Klosterwerkstatt, Rückseite

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN ☙ VON LUDWIG HEVESI-WIEN ☙

EIN KAISERLICHES JUBELGESCHENK. Ein weltliches und ein geistliches Jubiläum decken sich: das sechzigjährige des Kaisers und das fünfzigjährige des Papstes. Aus diesem Anlaß hat Seine Majestät Seiner Heiligkeit ein priesterliches Juwel verehrt, das Wiener Plastik und Juwelierkunst auf ihrer jetzigen Höhe kombiniert. Es ist ein vierzehn Zentimeter langes Brustkreuz in mattem Gold und Edelsteinen, beziehungsweise Email von drei Farben. Der Stil nimmt sich Freiheiten der Barocke, aber in modernem Geiste. Die vier Kreuzarme sind nämlich oval abgerundet, wie längliche Blumenblätter, die mit kurz abgeschrägten Winkeln zusammenstoßen. Sie sind doppelt mit à jour gefaßten Edelsteinen umsäumt; zuerst mit fünfzig Rubinen (die Papstjahre), dann mit sechzig Brillanten (die Kaiserjahre). Zwischennin läuft ein schmaler grüner Emailstreifen aus Lorbeerblättern mit einem zierlich geschnittenen Goldornament von kleinen Blätterspitzen. Die Abschlüsse der Kreuzarme sind niedliche, vierfach geflügelte Engelsköpfchen von etwa fünf Millimeter Durchmesser. Die Vorderfläche des Kreuzes ist ganz mit kleinen Brillanten inkrustiert, von welchem irisartig flimmrigen Grunde sich der Kruzifixus, massiv in Gold gegossen und fein ziseliert, abhebt. Die Colane des Kreuzes bildet ein ornamental verschlungenes Band, in Gold und grünem Email. Die Rückplatte ist abzuheben und hat zwei lateinische Inschriften: außen die Widmung (von Professor Bormann), innen die Namen der an der Herstellung Beteiligten: Hof-Juwelierfirma A. E. Köchert und Bildhauer Professor Stephan Schwartz. Das reizende Goldschmiedewerk hat bei seiner Ausstellung in der kaiserlichen Schatzkammer volle Anerkennung gefunden.

KÜNSTLERHAUS. Die Herbstausstellung der Genossenschaft, an die 400 Nummern, meist von Wiener Künstlern, zeigt mancherlei Fortschritt. Etliche Jüngere, die bereits zu einer bequemen Schablone „durchgedrungen“ waren, haben sich wieder besonnen und treten erfrischt auf den Plan. Meist sind es Porträtmaler und Landschafter. Adams hat eine bedeutende Porträtaufgabe, Herr und Dame mit zwei Reitpferden in Landschaft (Fabrikant Kurz in Jägerndorf) interessant komponiert und auf eine dunkel gehaltene „Hall“ gestimmt. Pochwalski ermannt sich nach mehrjähriger Flauheit zu einigen lebenden Köpfen, ja selbst zu einem Nationalkostüm von schimmernder Tonhaltung (Ritter von Fedorowicz). Krauß ist voll koloristischer Pikanterie in der rot und blau changierenden Standfigur des Fräuleins Thompson (die er voriges Jahr mit dem Muff so glücklich wiedergab), Joannowits harmonisiert eine lebensgroße Beauté in ihrem Interieur ganz delikat, Epstein modelliert markig, in der Farbe etwas ungustios, Veith malt das Froufrou seiner hellichten Damen und Kinder weiter, Schattensteins Herrenbildnis ist gut plaziert und fesch gegeben, Rauchingers energisch traktiertes weibliches Profil, Scharfs hochsolid gegebenes Damenbild haben ihr Verdienst. Ferraris, Temple, Schiff, Gsur, Uhl, Koch (Lotte Witt als „Zwillingsschwester“, farbige Federzeichnung) sind zu nennen. Einige Landschaften sind vorzüglich. Brunner ist weitaus tiefer und plastischer geworden, Baschnys „Ausblick“ auf eine sonnbeschienene Ebene hat eine schöne Weite und Helle, Poosch' „Klosterneuburg“ hat seine tiefgegriffenen Töne, auch Suppantschitsch greift jetzt seine Waldviertelbilder tiefer, Gellers Dürnsteiner Kircheninterieurs haben wirkliche Qualität, Jungwirths „Sonniges Erntefeld“, Kinzels „Dämmerung im alten Gäßchen“, Becks Terrainstudien aus dem Hochgebirg, dann einiges von Darnaut, Quittner, Zetsche, Prinz, Grasser, Ranzoni, Germela, Schwarz fesselt den Blick. Weniger reichlich ist das Genre. Windhager erregt viel Aufmerksamkeit („Beim Heurigen“) durch ungemein lebendige Beobachtung und diskreten Vortrag, Ruzicka, Karlinsky, Larwin, Krestin, Friedländer und andre sind zu nennen, unter den Blumen die geschmackvollen Azaleen von Elsa Eder. Auch an hübscher, wenn nicht bedeutender Graphik fehlt es nicht. Die starke

Seite der Plastik ist das Porträt. Die Büsten von Dietrich, Heller, Dr. von Felix, Fiedler (besonders natürlich), Melanie von Horsetzky (Fräulein Elli Marchet, wirksam in Licht und Schatten gesetzt), dann Leiseks Porträtstatuette (zwei Knaben, Bronze), Schäfers fein pointiertes Profil des Herrenhausmitgliedes A. von Peez, Gorniks Tiere (besser als seine Akte). Verschiedenes von Stundl, Weghaupts Majolikastatuette (sitzend) des Kaisers sind gewiß erwähnenswert. Aus Berlin haben Limburg und Adele Paasch Aktsachen geschickt, die viel bemerkt werden. Als Massengast tritt der Verein bildender Künstler von Steiermark auf, der ein ganz präsentables Niveau mitbringt. Interessant: Alois Prinz („Noli me tangere“), Landschaften von O'Lynch von Town, Zoff, Damianos, Marussig, Pauluzzi. Die Radierungen von Kasimir, Coßmann, die Temperas von Marianne Stokes und andres mehr. In einem großen Saale hat man die Werke des verstorbenen Oberbaurats Friedrich Schachner zusammengestellt. (Porträt von Angeli.) Die vielen Zeichnungen und Entwürfe spiegeln ein tätiges Künstlerleben ab. In der Mitte steht das einst viel umkämpfte Gipsmodell seines städtischen Museums neben der Karlskirche. Tempi passati. Verklungene Kämpfe bis aufs Messer. Mächtige Schläge ins Wasser von beiden Seiten.

RUSSISCHE MALER. Die Sezession hat ihren neuen Jahrgang mit einer 200 Nummern starken Ausstellung neurussischer Bilder und Zeichnungen begonnen. Es sind an die 30 Künstler verschiedenster Richtungen beteiligt, was bei ihrem leidenschaftlichen Parteigängertum in Rußland gar nicht möglich wäre. Zwei stark angeschlagene Noten bestimmen den Akkord, die Melodie dieser gemalten Lyrik. Das klammernde Wurzeln an der heiligen russischen Scholle und die neueste westeuropäische Stimmungsschule. Der altmoskowitische Erdgeruch, ja Juchtengeruch wird zur Quelle künstlerischer Sensationen. Wie die Finnländer (Axel Gallén), geht der starke Vorzeiterwecker Nikolaus Roerich von seinen längst berühmten, archäologisch ausgestatteten Flottenschlachten und Lehmburgerstürmungen aus der Waräger- und Wikingerzeit bis in die nationale Sage zurück, die nur noch im Sange lebt. Das sind Stoffe für Fresko und Mosaik und es ersteht eine besondere malerische Weltanschauung. Außerdem sprudelt als überreicher Quell das XVIII. Jahrhundert. Nach dem gefeierten „hölzernen Rußland“, dessen gediegener Blockhausstil gerade auch auf unserer Baukunstausstellung im Frühjahr so viel Erfolg gehabt hat, erscheint der üppige oder flattrige Geist des russischen Versailles, Bagatelle und Trianon. Der Reiz eines moskowitischen Rokoko, dessen bekanntester Künder Konstantin Somow dieser Ausstellung fern ist, dann eines russischen Empire, eines russischen Biedermeier. Die süße Verzweiflung der Puschkin-Zeit und, nach langer Pause, das bittere Sousentendu der Tolstoi-Zeit, eine Gärung nach der anderen. Da baut denn Maljutin seine hölzernen Häuser tatsächlich aus Lang- und Kurzhölzern als handgreifliches Reliefbild zusammen. Dobuschinsky pflanzt einen herausfordernden Barbaren Peter auf, mit einem gepanzerten Daumen, den er der Kulturwelt aufs Auge setzen wird. Bras, Srjedin und andere malen die verödeten Prunksäle aus den Adelspalästen von damals, in grauer Öde erstarrt, wie den der schönen Herzogin von Kurland, der Wiener Kongreß-Beauté, oder von der lebendigen Sonne durchleuchtet, wie die Brasschen Interieurs aus dem Palais des Grafen Araktschejew, Zeit des cäsarischen Zaren Alexander. Die Reihe endet bei Tolstoi, der in Leonid Pasternak seinen Spezialisten gefunden hat. „Tolstoi im Kreise seiner Familie“, abends, bei großem Lampenschirmeffekt, ist ein ausnehmend duftiges Stimmungsbild. Und mehrere Seelen wohnen in der geräumigen Brust Boris Kustodijews, der schon voriges Jahr in Venedig so stark hervorgetreten. Er malt den Grafen Ignatiew farbensprühend wie ein leibhaftiger Besnard, dann aber auch eine lebensgroße russische Familie auf ihrer hölzernen Veranda mit einer gediegenen Handwerkerei, die an unbeholfene, aber ehrliche, vor jeder Sitzung das Kreuz machende Provinzmaler der dreißiger Jahre erinnern mag. Und nach dieser Biederkeit wieder einen hageren, schwarzgekleideten Poeten von spießiger Silhouette, dem man gar nichts Biedermännisches zutraut. Und dann wieder,

er ist sehr allseitig, eine große russische Landschaft („Dorffest"), mit breitspurigstem Pinsel tonwahr und sonnenstark hingestrichen, ein moskowitischer Courtens. Noch andere Landschaften sehen direkt russisch aus; es ist denn doch die nationale Natur darin, selbst von der menschlichen Zutat abgesehen. So Sarubins großes Bild: „Pilgerzug", hinan zum Gipfel mit dem weißen Gnadenkirchlein, mit einer totenbleichen Fahlheit in der ganzen Tonart, als handle es sich um einen Massenbittgang gegen die Cholera. Wasnjetzow, Bakst, Sjerow und andere treten hervor; die Birke ist ihr dankbarster nationaler Baum, nach modernen Begriffen. Krymow aber ist der Meister der hauchartig verschwebenden Töne; seine Landschaften fließen in dünnsten Verflüchtigungen, der Schein des Scheins, der Duft des Duftes, und dennoch eine deutlich erkennbare Spur von Wahrheit darin. Dann gerät er über die Grenze und wird Phantast. „Wogenspiel", Spuk der Natur, Träumerei des Auges, kunterbunter Einfall. Eine ganze Gruppe von reinkoloristischen Fleckenmischern, von Farbenwirbelrührern (Millioti, Sapunow, Sarian) ergeht sich in auserlesenen Verfänglichkeiten. In Venedig sah man mehr davon und bekam eine Vorstellung, daß dieses freie Phantasieren auf der Palette für die Theaterdekoration sehr fruchtbar werden kann. Auch an poetischen Einfällen fehlt es nicht. Etwa wenn Sudejkin in seinem „Fiesole" eine zu paradiesischem Wirrwarr umgedeutete Landschaft mit den genau nachgebildeten Engeln aus Fiesoles Goldgrundbildern bevölkert. B. Anisfeld kopiert einmal geradezu aus dem Spiegel heraus ein Farbengemengsel, das seinen sachlichen Sinn schon ganz verloren hat. Dagegen wieder hat Jakulow in einem großen Wettrennen (Aquarell) etwas von der überkecken Japanerei eines Hokusai, Theofilaktow mitunter einen Beardsleyschen Zug, Doßjekin in seinen Pariser Abendstimmungen einen Whistlerschen Hauch, Bilibin in seiner massenhaften Graphik einen starken Funken abendländischen Holzschnittgeistes. So sieht man hier auf der ungebleichten Leinwand des nationalen Wesens alle letztmodernen Stickereikünste des Westens sich produzieren.

WILHELM LEIBL. In der Galerie Miethke sah man eine recht interessante Leibl-Ausstellung. Obgleich diesen Sommer der Meister von Aibling der Held der Berliner Sezession war, ist doch auch für Wien mancherlei übrig geblieben. Die privaten Vorräte sind so reich. Wilhelm Trübner allein konnte vorigen Sommer fast das ganze Leiblzimmer in Mannheim bestreiten. Bei Miethke war besonders die Frühzeit des Meisters illustriert, jene sechziger Jahre vor dem revolutionierenden Auftreten Courbets in München (1869), mit den „Steinklopfern" und mit seiner eigenen blusenmännischen, stummelpfeifigen Person. Bildnisse aus dem Stegreif, oft skizzenhaft (Splittgerber) mit ein paar gewandten Wischern aus dem Braun herausgeholt. Es war das Aufkommen des „Tones", dem zuliebe damals auch Makart und Lenbach ihre blumige Lokalfarbe ablegten. Das war die damalige „moderne Synthese", aus generationenlangem Genuß von Galerieeindrücken eine persönliche Frucht abzuleiten. Nicht genug betont wird von der Kunstgeschichte der Vorgang und Einfluß Munkacsys auf dieses Geschlecht. Liebermann, Uhde, Albert von Keller und wie viele noch haben seine Lehre genossen, ihn nachgeahmt und (nicht alle) überwunden. Auch in der Pinakothek kopierte Leibl damals; einen solchen Van Dyck sah man bei Miethke. Wie tüchtig Leibl als Schüler lernte, sah man an zwei lebensgroßen Aktstudien von ganz gediegener Schulqualität, in der Sonnenwirkung sogar darüber hinaus. Den Beginn des Umschwungs nach Leibls Pariser Zeit, vom Malerischen weg zum Formgerechten, zeigte das lebensgroße Bild des Barons Stauffenberg aus den siebziger Jahren; bis zum Übermaß sogar, denn die Form wird da schon zu trocken, sie mumifiziert sich unter der bildenden Hand. Man sah in dieser Ausstellung mit Vergnügen, daß die Moderne Galerie zwei sehr gute Leibl hat. „Kopf eines Bauernmädchens" (vielleicht identisch mit dem jungen Mädchen „in der Kirche") und einen stark in Licht und Schatten modellierten Frauenkopf. Aus Miethkeschem Besitz möchten wir der Galerie noch einen im verschwindenden Profil erhaschten blonden Mädchenkopf wünschen, dessen Skurz förmlich überrumpelt. Mit Leibl waren noch einige seines „Kreises" ausgestellt. Der Wiener Karl Schuch ist der

bedeutendste. Johannes Sperl will weniger besagen, aber er gehörte in Aibling, wo er noch lebt, zu Leibl als dessen leibhaftiger Schatten. Dann Theodor Alt und Hirth du Fresne; dieser letzte der richtige Schwörer auf des Meisters Worte.

VAN RYSSELBERGHE. Im Hagenbund sah man das jetzige Stadium Theo van Rysselberghes. Seitdem er in der Wiener Sezession als Haupt der pünktelnden oder fleckelnden Neo-Impressionisten aufgetaucht, hat er sich wesentlich gewandelt. Und diese technische Wandlung ist eigens festzustellen. Er glaubt nicht mehr an das Alleinseligmachende des damaligen Rezepts der komplementären Farbenpunkte. Übrigens las ich schon damals in der maßgebenden Spezialschrift des Anbahners Paul Signac, daß so gemalte Bilder eine Tendenz zu haben scheinen, mit der Zeit in graue Neutralitäten zusammenzufließen. Heute ist Rysselberghe auch Divisionist, aber nicht mehr nach jenem Programm. Er setzt Flächen neben Flächen und läßt mannigfach geformte Flecke ineinandergreifen. Sein Nacktes hat dabei wesentlich gewonnen, aber auch seine Landschaft sieht weniger präpariert aus. Ein vorzügliches Porträt des belgischen Dichters Emile Verhaeren erinnerte, sehr zu seinem Vorteile, an das damalige Bild desselben Mannes, das durch sein grob pulverisiertes Wesen Aufsehen erregt hat. Jetzt sieht er weit konsistenter aus und auch das ist gut. Neben dem Belgier sah man zwei Münchner, Gino Parin und Rudolf Sieck. Parin ist gewiß ein Talent, steht aber zu sehr im Banne Khnopffscher Mystik, deren Haupterfordernis aber denn doch die Originalität ist. Imitationen lassen kühl; gesulzte Dämonen imponieren nicht. Der Landschafter Rudolf Sieck hat eine feine, etwas trockene Heimatlichkeit. Seine Chiemseebilder, eine mit Prozessionen, mit sehr flachem Horizont, haben Landkarte im Leibe, Vogelperspektive, oder sagen wir zeitgemäßer: „Zeppelin I". Vielleicht ist auch das als zeitgemäß anzusprechen.

KATALOG WILLIAM UNGER. Der Altmeister der Wiener Radierung leistet bekanntlich der Chronologie seinen Tribut und zieht sich nach absolviertem Ehrenjahre aus dem akademischen Lehratelier zurück. Eine umfassende Versteigerung im Dorotheum ist die nächste Folge; Meister William hat keinen Raum mehr für seine Sammlungen und musealen Einrichtungsstücke. Sehr löblich ist es, daß Schätzer des Meisters aus diesem Anlaß, unter den Auspizien des Erzherzogs Rainer, sein ganzes radiertes Lebenswerk von 811 Nummern en bloc aus der Masse herausgekauft und der Akademie verehrt haben. Das ist doch ein Andenken und Denkmal zugleich. Aber auch der gediegen ausgestattete Auktionskatalog (Druck und Verlag von Adolf Holzhausen) ist eines. Er hat bio- und ikonographischen Wert, denn er gibt zu den Objekten alle wünschenswerten Details und ist reich illustriert, im Text mit vielen Vignetten nach Ungerschen Arbeiten und dazu mit sechs prächtigen Originalradierungen aus dem Süden (Lovrana, Taormina) durchschossen. Jeder Unger-Freund wird sich dieses hübsche Album in die Bibliothek stellen und so oft er es sieht, in Wärme des alten Meisters gedenken.

KLEINE NACHRICHTEN

BRÜNN. ERZHERZOG-RAINER-MEDAILLE. Am 5. vorigen Monats empfing Erzherzog Rainer als Protektor des seinen Namen tragenden mährischen Gewerbemuseums in Brünn eine Vertretung des Kuratoriums, bestehend aus dem Präsidenten k. k. Statthalter Dr. Freiherrn von Heinold, Handelskammer-Vizepräsidenten Gustav Ritter von Schoeller und Direktor Julius Leisching, welche namens des Erzherzog-Rainer-Museums die im vorigen Jahre anläßlich des 80jährigen Geburtsfestes des Erzherzogs Rainer gestiftete Medaille überreichten. Die in Gold ausgeführte Medaille, ein Werk des in Wien lebenden Bildhauers Karl Wollek, eines gebürtigen Brünners, stellt auf der Vorderseite das vorzüglich getroffene Bildnis des Erzherzogs und auf der Rückseite die Gestalt der Pallas Athene dar,

zu deren Füßen die Jünger der Kunst ihren Worten lauschen. Die Medaille ist in Bronzeausführung zugleich für jene Persönlichkeiten bestimmt, welche sich um das Erzherzog-Rainer-Museum besondere Verdienste erworben haben und auf Beschluß des Kuratoriums dem Erzherzog-Protektor zur Auszeichnung vorgeschlagen werden.

BERLIN. CHRONIK DER ANGEWANDTEN KÜNSTE. Der Wunsch nach einer persönlicheren Behandlung der Gebrauchsdinge hat nun auch dazu geführt, daß sich Künstler der Visitenkarte annahmen. Ein Preisausschreiben regte das an und als Hauptaufgaben wurden die Namenskarten zweier fürstlicher Damen, der deutschen Kronprinzessin und der Prinzessin Johann Georg zu Sachsen bestellt.

Die Resultate dieser Konkurrenz, die sich nicht auf diese beiden Motive beschränkte, sondern auch die private Besuchskarte in weitestem Umfang in Betracht zog, sah man im Salon Amsler und Ruthard. Diese Übersicht bot, das sei gleich vorausgeschickt, mehr Gegenbeispiele als Fruchtbares. Doch gerade an dem Verfehlten läßt sich instruktiv nachweisen, worauf es denn bei dieser Sache ankommt, was ihr Stil sei.

Das scheint in diesem Fall eigentlich sehr einfach. Es handelt sich darum, auf einem Blatt mittleren Formats Namen, eventuell auch Titel, charakteristisch und dekorativ auszudrücken. Das Dekorative muß aus dem Wesen des Typographischen kommen, aus der Schrift und dem ihr gemäßen Zierat, Wappen, Monogramm, Initial, Bordüre, Umrahmung. Aber das Dekorative wird hier meist mißverstanden und schief angewendet, und das alte Übel sinn- und taktlosen Aufputzes triumphiert. Ansichtskarten illustrativer Art, mit Landschaften, Burgen, Parkportalen werden gemacht, und, was doch die Hauptsache sein müßte, der Name steht wie zufällig und ohne organische Verbindung mit dem Bilde nur so dabei oder er wird in einen schiefen und geschmacklosen Zusammenhang gebracht. Ganz Arges läuft dabei unter. Der Name Adolf Hildebrandts wird als Grabschrift auf einen Sarkophag gesetzt. Einem Theologen wird zwischen Vor- und Zunamen ein Kruzifix mit Passionswerkzeugen geschoben. Der Titel der Kronprinzessin paradiert als Aufschrift eines Altarblattes, das von Genien und musizierenden Engeln umrankt wird. Es scheint eine starke Zumutung, jemandem den Gebrauch solcher Karten anzubieten.

Eines der schlagendsten Gegenbeispiele ist der liegende weibliche Akt, unter dem ein Damenname steht. Abzulehnen sind auch die spielerigen und die Rebuskarten, die ihren Schmuck in plattem Witz suchen, die einem Herrn Hugo Licht einen Leuchter und dem Herrn Bernhard Blumgart einen blühenden Gartenzaun als Emblem geben.

Zu der vornehmen und diskreten Zurückhaltung, die sich für die Karte schickt, paßt auch nicht ein gewisser Varietéstil. Für Zirkus-Geschäftskarten mag das gehen, wenn zu den Namen Hagenbeck oder Schumann als Vignette eine Löwen- oder Eisbär-Dressurnummer hinzugefügt wird. Doch die Ulkdackel auf der Karte eines Oberförsters, eines höheren älteren Beamten, sind ein Mißgriff. Das ist überhaupt ein Symptom, daß hier oft zwei ganz verschiedene Dinge verwechselt werden, die persönliche Namenskarte und die Geschäftskarte. Die persönliche Karte verlangt durchaus die Reserve, die Sitte in der guten Gesellschaft ist; die Geschäftskarte hat viel weiteren Spielraum, sie kann sich aller Mittel einer geschmackvollen Reklame bedienen, sie darf ein Plakat im kleinen sein.

Als eine Geschäftskarte, die der Empfehlung von Luxusfuhrwerk dient, wäre sehr anzuerkennen das tonige Blättchen mit dem Hansomwägelchen im Ovalrahmen, das an Nicholsons Handschrift erinnert. Als Namenskarte aber ist es zu verwerfen. Wie stellt sich wohl der Entwerfer E. Aufsetzer die Benutzung dieser Karte vor? Soll vielleicht der Herr eines Eigenfuhrwerks renommistisch solch besitzanzeigendes Emblem an sich tragen. Das wäre doch abgründiger Ungeschmack. Dabei ist, wie gesagt, die kleine Zeichnung von sehr feinem graphischen Geschmack, woraus man lernen kann, daß es in diesen Gebrauchsrequisiten und der auf sie angewandten Kunst keine absolute Schönheit gibt, sondern daß hier nur die aus dem Wesen und den Bedingungen der jeweiligen Aufgabe abgeleitete Zweckästhetik gilt.

Man muß darin streng denken, nur dadurch wird die Erkenntnis geschärft. So kann ich auch den mit dem ersten Preis gekrönten Entwurf Heinrich Voglers nicht bewundern. Vogler stichelt den Namen der Kronprinzessin in zierlichen Silberstiftzügen in ein Oval und stellt daneben eine Graziengestalt. Das ist etwas billig, Formsprache des XVIII. Jahrhunderts und diesmal nicht belebt, nur flau nachempfunden.

Sehr angenehm ist es für den Kritiker, daß er dem Tadel gegenüber seine positiven Wünsche nicht nur theoretisch auszusprechen braucht, sondern daß er sie am vorhandenen Beispiel klar machen kann.

Man begegnet hier mehreren Künstlern, die mit klarer Sach- und Zweckerkenntnis ihre Aufgabe anfassen und sie aus den Voraussetzungen ihres Wesens heraus schmuckhaft lösen. Dies Wesen ist, wie schon gleich im Anfang gesagt wurde, durchaus typographischer Natur; die Komposition der Namenskarte hat von der Schrift und nicht vom Illustrativen oder Dekorativen auszugehen. Ihre reinste Schönheit wird immer der charakteristische Ductus sein. Das belegt am konsequentesten Hans Heyer; seine Karten haben keinen Ausputz, sie wirken durch den lebendigen Zug der Inschrift. Diese Schrift hat etwas Modernes in ihrem schlanken, sehnigen, herben Charakter; es ist rassige Figur in ihr und man kann eine Verwandtschaft finden zu der stählernen Schrift Eric Gills aus der „Society of Calligraphers", der die Aufschriften zur Wilhelm-Ernst-Ausgabe des Inselverlages entwarf.

Reine Lösung, wenn auch archaisch gefärbt, gibt gleichfalls Rudolf Koch. Er zieht den Namen der Prinzessin Johann Georg von Sachsen in Mönchsschrift zwischen roten Horizontallinien auf einem Pergamentblatt und läßt von dem wie einen Eckpfeiler gegen die Schriftzeile gestellten Anfangsbuchstaben das Wappen herabhängen. Sachlich und dabei ziervoll wirkt die lapidare Aufschrift Johannes Grafs für die deutsche Kronprinzessin, goldgeprägt und mit dem farbigen Allianzwappen bekrönt. Und es ist ein durchaus legitimes Ornament, aus dem Heraldisch-Typographischen entwickelt, wenn Walter Matthes seinen derselben Empfängerin bestimmten Schriftsatz mit einer Volutenumrahmung umzieht und ihn als Kartusche darstellt.

Man braucht überhaupt nicht puritanisch zu sein, es ist auch eine sehr reiche, schmükkende Ausführung möglich, wenn sie nur die richtigen Proportionen zur Schrift findet und mit ihr ein stimmendes Ensemble bildet. Auch hiefür fehlen die Beispiele nicht. Alexander Liebmann wählt als Untergrund für die Schrift einen jener Sockel mit Kranzgewinden, wie sie die Basis alter Porträtkupfer bilden und stichelt darauf in wesensverwandtem Stil den Namen. Th. Gengnagel folgt dem Vorbild von Morris-Titeln, wenn er aus schwarzem Grund weißes Kräusel- und Rankenwerk heraushebt und von ihm umspielt gleichfalls weiß den Namen als Hauptstück aufleuchten läßt.

Das ist gut typographische Dekoration und läßt sich vertreten; ich persönlich würde allerdings immer die reine Schönheit der Schrift bevorzugen. Felix Poppenberg

BERLIN. AUSSTELLUNG „DIE DAME IN KUNST UND MODE". In den Monaten Januar—Februar 1909 findet in den Räumen des Hohenzollern-Kunstgewerbehauses eine Ausstellung „Die Dame in Kunst und Mode" statt, deren Reinertrag den Erholungshäusern der Heimarbeiterinnen zugeht. Das Ausstellungskomitee wendet sich mit seinen soeben zur Verschickung kommenden Einladungen nicht nur an die Werkstätten der Künstler und die Firmen der Kunstindustrie, sondern auch an alle Privatpersonen, die im Besitz hierhergehöriger Objekte sind. Nähere Auskünfte erteilt die Geschäftsleitung: Dr. Paul Kraemer, Berlin W., Leipzigerstraße 13.

DÜSSELDORF. AUSSTELLUNG FÜR CHRISTLICHE KUNST 1909. Eine umfassende Ausstellung für christliche Kunst soll vom 15. Mai bis zum 1. Oktober 1909 im städtischen Kunstpalaste zu Düsseldorf stattfinden. Der Gedanke, eine solche Ausstellung ins Leben zu rufen, hat in den weitesten Kreisen lebhaften Anklang gefunden und tiefgehendes Interesse geweckt. Die Vertreter der höchsten kirchlichen, Staats-, Provinzial-

und Kommunal-Behörden sind an die Spitze des Unternehmens getreten, und zahlreiche Künstler und Kunstfreunde haben ihre Mitwirkung in den Ausschüssen zugesagt. Es wird das Bestreben der Ausstellung für christliche Kunst sein, sowohl aus vergangenen Zeiten, wie insbesondere aus dem modernen Kunstschaffen mustergültige Beispiele zu vergleichender Prüfung vorzuführen. Welch gewaltiger Schatz geistiger und technischer Vorzüge in den Kunstwerken vergangener Epochen ruht, haben die kunsthistorischen Ausstellungen von 1902 und 1904 gezeigt. An sie will die Ausstellung für christliche Kunst ergänzend anknüpfen. Die Ausstellung wird mit dem XVII. Jahrhundert beginnen und aus ihm und den nachfolgenden Jahrhunderten Werke der Malerei und Plastik, des Kunstgewerbes und der Textilkunst gleichmäßig heranziehen, besonderen Nachdruck aber auf die Malerei am Anfange des XIX. Jahrhunderts legen. Als eine Einführung in die Kunstbestrebungen unserer Tage wird die retrospektive Abteilung der neuzeitlichen vorangehen; in dieser sollen deutsche und, soweit es zweckmäßig erscheint, auch ausländische Künstler sich zum künstlerischen Wettstreite vereinigen. Neben den Staffeleibildern, den Kartons für Wand- und Glasmalerei sollen auch ausgeführte und künstlerisch eingerichtete Innenräume die Absichten der auf kirchlichem Gebiete tätigen Künstler erläutern. Eine besondere Abteilung für künstlerische Grabdenkmäler wird im Ehrenhofe eingerichtet werden. Die Architektur soll in umfangreicher Weise durch Pläne und Modelle vertreten sein, und ebenso soll die heutige Reproduktionskunst in ausgiebiger Weise zu Worte kommen. Durch Übereinkommen mit dem Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen wird der Ausstellung für christliche Kunst der größere Teil des Kunstpalastes überlassen.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

DER REGIERENDE FÜRST JOHANNES VON UND ZU LIECHTENSTEIN feierte am 12. November das Jubiläum seines vor fünfzig Jahren erfolgten Regierungsantritts. Das k. k. Österreichische Museum, dem der Fürst seit Begründung des Institutes als Kurator angehört, hat folgendes Glückwunschschreiben an Seine Durchlaucht gerichtet:

Euer Durchlaucht!

Das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie gehört zu jenen der Pflege der Kunst und Wissenschaft gewidmeten österreichischen Institutionen, welchen Euer Durchlaucht von jeher die wärmste Teilnahme gewidmet haben. Wenige Jahre nach dem Regierungsantritt Euerer Durchlaucht, dessen fünfzigjähriges Jubiläum in Österreich mit der gleichen Dankbarkeit gefeiert wird wie in Ihrem eigenen Lande, haben Euer Durchlaucht durch den Eintritt in das Kuratorium des auf Befehl Seiner Majestät unseres Allergnädigsten Kaisers über Initiative Seiner k. u. k. Hoheit des durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Rainer geschaffenen und von R. von Eitelberger organisierten Österreichischen Museums Ihre freudige Zustimmung zu den dieser Anstalt gesteckten hohen Zielen zum Ausdruck gebracht. All die Jahre seines bisherigen Wirkens hindurch waren Euer Durchlaucht dem k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie ein gnädiger Förderer, dem das Institut zahlreiche wertvolle Bereicherungen seiner Sammlungen und unausgesetzt die ehrendsten Beweise des gütigsten Wohlwollens und Vertrauens verdankt.

Empfangen Euer Durchlaucht am heutigen Tage den Ausdruck des innigsten Dankes des Institutes und die Versicherung ehrerbietigster Verehrung aller seiner Angehörigen, welche das Bewußtsein, die Zustimmung Euerer Durchlaucht zu ihrer mit der Pflege von Kunst und Wissenschaft gerichteten Arbeiten zu besitzen, mit freudigem Stolze erfüllt.

Die Direktion des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie

Desgleichen hat die Direktion der Kunstgewerbeschule den Fürsten schriftlich beglückwünscht.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat Oktober von 3722, die Bibliothek von 1344 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

ADDISON, J. de W. Arts and Crafts in the Middle Ages. Illustr. 8°, p. 398. London, Bell. 7 s. 6 d.

Bilder aus dem Flensburger Kunstgewerbemuseum. Ausgewählt und herausgegeben von der Direktion des Museums. 60 Taf. und III S. Text. Lex.-8°. Flensburg, G. Soltau. M. 2.50.

BONNEFON, P. Charles Perrault, Commis de Colbert et l'Administration des Arts sous Louis XIV. (Gazette des Beaux-Arts, Sept., Okt.)

BREDT, E. Empfindungsbequemlichkeit. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

CORNELIUS, H. Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik. VIII, 197 S. mit 240 Abb. und 13 Taf. Lex.-8°. Leipzig, B. G. Teubner. M. 7.—.

FISCHER, Th. Maschine und Form. (Die Raumkunst, 1908, 15, 16.)

FÜRST, W., und K. SCHEFFLER. Dialog über deutsches Kunstgewerbe. (Kunst und Künstler, Sept.)

HÖSS, Karl. Fürst Johann II. von Liechtenstein und die bildende Kunst. 8°. XI, 363 S. mit 32 Abb. Wien, A. Schroll in Kommission. K 15.—.

LUX, J. Das neue Kunstgewerbe in Deutschland. V, 250 S. mit 81 Taf. Gr.-8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. M. 7.—.

MEYER, R. III. Internationaler Kunstkongreß in London. (Werkstattplauderei, 22.)

MOLINIER, E. La Collection Wallace (objets d'art) à Hertford House. Texte et description. Introduction par Lady Dilke. Paris, Manzi, Joyant et Cie. In-fol., XI—40 p. nombr. fig. et pl. en noir et en coul.

MÜNSTERBERG, O. Japans Kunst. III, 104 S. mit 161 Abb. und 8 farb. Taf. Lex.-8°. Braunschweig, G. Westermann. M. 4.50.

The National Competition. (The Art Journal, Sept.)

PUDOR, H. Materialbehandlung im Kunstgewerbe. (Kunstgewerbeblatt, Okt.)

— Der Materialstil. (Innendekoration, Okt.)

RASPE, Th. Anzeichen des Niederganges und Aufschwunges in unserem modernen Kunstgewerbe. (Werkstattplauderei, 23.)

SAGOT, F. L'Industrie à domicile en Allemagne d'après deux enquêtes récentes. Reims, bureaux de l'„Action populaire“, 48, rue de Venise. Petit in-8, 16 p.

SCHEFFLER, K. Die Frau in der Kunst. Eine Studie. Berlin, J. Bard. M. 3.50.

UBITZ, E. Der neue Stil. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

WHITLEY, W. T. The National Competition of Schools of Art, 1908. (The Studio, Sept.)

WILCZEK, Graf H. Meine Ansichten über Konservierung und Restaurierung alter Kunstwerke. 23 S. mit 4 Taf. 8°. Wien, R. Lechner. M. 2.—.

WILLOUGHBY, L. The Treasures of Avington. (The Connoisseur, Okt.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

BLUME, H. Althildesheimer Baudenkmäler. Kultur- und kunsthistorische Einzelbilder. III. 88 S. mit Abb. 8°. Hildesheim, H. Olms. M. 1.20.

BODE, W. Florentine Sculptors of the Renaissance. Illustr. 8°, p. 252. London, Methuen. 12 s. 6 d.

BRAUN, J. Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. I. Teil: Die Kirchen der ungeteilten rheinischen und der niederrheinischen Ordensprovinz. Mit 13 Taf. und 22 Abb. III, XII, 276 S. 8°. (Stimmen aus Maria-Laach, 99 und 100.) Freiburg i. B., Herder. M. 4.80.

CREUTZ, M. Friedrich von Thiersch. Das Kurhaus zu Wiesbaden. (1. Sonderheft der Architektur des XX. Jahrhunderts.)

DESHAIRS, M. L. Charles Rossigneux, Architecte-Décorateur, 1818—1907. (Gazette des Beaux-Arts, Okt.)

English Houses and Gardens in the 17th and 18th Centuries. 4°. London, Batsford. 15 s.

Formtendenzen in den Bauten der Ausstellung München 1908. (Die Raumkunst, 1908, 15, 16.)

FÜRST, M. Johann von Schraudolph. (Die christliche Kunst, Sept.)

Grabmal, das moderne. Originalentwürfe für Künstler. Grabsteine und Grabdenkmäler in einfacher und praktischer Ausführung. 1. Serie, 24 Taf. Originalentwürfe. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. M. 25.—.

GÜMBEL, A. Hans Scholler, ein deutscher Bildschnitzer am böhmischen Hofe (1490—1517). (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXI, 4.)

GUILLEMOT, M. Troubetzkoy, Sculpteur. (L'Art décoratif, Sept.)

HALM, Ph. M. Stephan Rottaler, ein Bildhauer der Frührenaissance in Altbayern. VII, 99 S. mit Abb. und Taf. Lex.-8°. München, G. D. W. Callwey. M. 8.—.

HERTKENS, J. Die mittelalterlichen Sakramentshäuschen. Eine kunsthistorische Studie. Mit 62 Abb. auf 23 Lichtdr.-Taf. Gr.-Fol. Nebst Text. 41 S. Fol. Frankfurt a. M., P. Kreuer. M. 18.—.

KLOEPPEL O. Fridericianisches Barock. Fürstliche, kirchliche und bürgerliche Baukunst vom Ende des 17. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. 80 Naturaufnahmen in Lichtdr. nebst 6 S. einleitendem Text. 80 Taf. und XI S. Text mit 3 Abb. Fol. Leipzig, Baumgärtner. M. 30.—.

Landhaus, Ein, bei Leipzig. (Kunstgewerbeblatt, Sept.)

MICHAEL, W. Die bürgerliche Wohnung. 12 Taf. und Titelblatt. Fol. Leipzig, Seemann & Co. M. 6.50.

MUTHESIUS, H. Die Architektur auf den Ausstellungen in Darmstadt, München und Wien. (Kunst und Künstler, Sept.)

— Die Einheit der Architektur. Betrachtungen über Baukunst, Ingenieurbau und Kunstgewerbe. Vortrag 63 S. (Berliner Vorträge IV.) Berlin, K. Curtius. M. 1.50.

— Mein Haus in Nikolassee. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

ROHDE, M. K. Eine Kreuzigungsgruppe der Frührenaissance in Großostheim bei Aschaffenburg. (Die christliche Kunst, Sept.)

SPARROW, W. Sh. The English House. 8°, p. 362. London, Nash. 10 s. 6 d.

STEFFEN, H. Das Rathaus zu Lüneburg. (Allgemeine Bauzeitung 1908, I.)

WOLTERS, P. Der Westgiebel des olympischen Zeus-Tempels. (Sitzungsberichte der königlich bayrischen Akademie der Wissenschaften 1908. Gr.-8°.) München, G. Franz. 50 Pfg.

WEST, W. K. The Sculpture of Bertram Mackennal. (The Studio, Sept.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

FOSTER, J. J. Chats on Old Miniatures. Illustr. 8°, p. 374. London, T. F. Unwin. 10 s. 6 d.

FRIEDLÄNDER, M. Grünewalds Isenheimer Altar. 7 Taf. mit 10 S. Text. Fol. München. F. Bruckmann. M. 120.—.

Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut. Herausgegeben von der Direktion. Originalgetreue Lichtdr. v. C. Frisch. (In 10 Lieferungen.) 1. Lieferung 10 zum Teil farb. Taf. Fol. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut. M. 16.—.

HELD, O. Moderne Malereien für das Bürgerhaus. 24 farb. Taf., Originalentwürfe für Decken, Wände, Treppen und so weiter. 1 Bl. Text. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. M. 35.—.

KEMMERICH, M. Porträtschmuck in deutschen Handschriften des frühen Mittelalters. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Sept.)

KURZWELLY, J. Fragment aus der ältesten deutschen Armenbibel-Handschrift. (Zeitschrift für bildende Kunst, Okt.)

MORRIS, A. F. Straw Marquetry. (The Connoisseur, Sept.)

MÜNSTERBERG, O. Zwei chinesische Maler. (Zeitschrift für bildende Kunst, Okt.)

OSTINI, F. v. Fritz Erler. (Die Kunst für Alle, XXIV, 1.)

PAUKER, W. Daniel Gran und seine Beziehungen zum Stift Klosterneuburg. (Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, 1.)

SCHINNERER, J. Katalog der Glasgemälde des bayerischen Nationalmuseums. VII, 96 S. mit 40 Taf. München, Bayerisches Nationalmuseum. M. 20.—.

STARKE, M. Gemalte Originalskizzen für Dekorationsmaler. 25 farb. Taf. Fol. Dresden, Holze & Pahl. M. 1.80.

WURM, A. Zu den Lünetten und Stichkappen der Sixtina. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXI, 4.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

LOWES, Mrs. Chats on Old Lace and Needlework. Illustr. 8° p. 386. London, Fisher Unwin. 5 s.

MOORE, H. H. The Lace Book. Illustr. 8°, p. 218. London, Hodder & Stoughton. 8 s. 6 d.

TESSARD, M. Les Broderies de Marcelle Cros. (L'Art décoratif. Sept.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

AUSTIN, St. The History of Engraving from its Inception to the time of Thomas Bewick. Illustr. 8°, p. 210. London, T. W. Laurie. 6 s.

KOEGLER, H. Basler Büchermarken bis zum Jahre 1550. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Sept.)

LEBÈGUE, L. Ex-libris Allemands modernes. (L'Art décoratif, Sept.)

MATTHIES-MASUREN. Dührkoop und die moderne Bildnis-Photographie. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

MENZIES, W. G. Edward Fisher and his Work. (The Connoisseur, Okt.)

PICA, V. Edgar Chahine. (Zeitschrift für bildende Kunst, Sept.)

RÉAU, M. L. Max Klinger. (Gazette des Beaux-Arts, Okt.)

VERNEUIL, M. P. Jessie M. King. (Art et Décoration, Sept.)

Wettbewerb für künstlerische Besuchskarten. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)

VI. GLAS. KERAMIK

BARBER, B. A. Lead Glazed Pottery. 8° London, Hodder & Stoughton. 4 s.

DUCATI, P. Sull' anfora attica di Milo con gigantomachia. (Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts in Wien, XI, 1.)

DER GÖSSER ORNAT IM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE ☙ VON MORIZ DREGER-WIEN



UNTER allen klösterlichen Stiftungen der Steiermark ist das ehemalige Frauenkloster Göß bei Leoben das älteste; die Gründung fällt schon um das Jahr 1000. Die Stifter gehörten der Überlieferung nach zu der berühmten Familie der Aribonen, die, wie es heißt, schon mit Kaiser Arnulf I. von Kärnten verwandt waren; die Grafen sollen insbesondere für ihre Verdienste um die Vertreibung der Magyaren aus der Steiermark von Ludwig dem Kinde in der Gößer Gegend große Besitzungen erhalten haben, die dann im Laufe des X. Jahrhunderts erweitert und durch Otto II. dem Grafen Aribo (IV.) bestätigt wurden.

Die Witwe dieses Grafen, Adula, stiftete nun, wie es weiter heißt, mit ihrem Sohne Aribo, einem Archidiakon von Salzburg und späteren Erzbischofe von Mainz, sowie mit ihrer Tochter Kunigunde, die dann die erste Äbtissin der Stiftung wurde, das Gößer Nonnenkloster. Kaiser Heinrich II., der Heilige, der gleichfalls mit der Stifterfamilie verwandt gewesen zu sein scheint, bestätigte dann auf Bitten seiner Gemahlin, der heiligen Kunigunde, und des erwähnten Erzbischofs die Schenkungen an das Stift und verlieh diesem das Recht, die Äbtissin selbständig zu wählen und seinen Vogt selbst zu bestimmen, ein Recht, das auch mehrere Päpste besonders anerkannten.

Später wuchs die Zahl der Besitzungen noch, damit aber auch die Zahl der Verpflichtungen, so daß es dem Stifte materiell keineswegs immer gut ging, besonders nicht in Kriegszeiten, wie sie vor allem nach dem Aussterben der Babenberger anbrachen. Doch kann hier auf die an Wechselfällen reiche Geschichte des Stiftes nicht näher eingegangen werden. — Unter Kaiser Josef II. erfolgte die Aufhebung des Gößer Stiftes. Es sollen damals von Göß zwei Flöße mit Paramenten gefüllt die Mur hinab nach Graz gelangt sein. An Stelle des Stiftes trat für kurze Zeit ein neuerrichtetes obersteirisches Bistum; aber schon nach dem Tode des ersten und einzigen Bischofs (1808) verlor der Ort seine Bedeutung und selbst von den Bauwerken ist seither ein großer, wenn nicht der größte Teil zerstört worden.

Glücklicherweise ist wenigstens die ehemalige Stiftskirche, die der unbefleckten Jungfrau und dem heiligen Andreas gewidmet war, die jetzige Pfarrkirche, erhalten geblieben; ebenso haben noch eine anstoßende Kapelle und einige Teile des Klosterbaues, die nun aber andern Bestimmungen dienen, die Wechselfälle der Zeit in der Hauptsache überdauert*.

* Vergleiche Dr. Karl Lind, Die Kirche des ehemaligen Nonnenstiftes Göß in der Steiermark. Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, 1866, Seite 91 ff. In der erwähnten Kapelle sind neuerdings bemerkenswerte frühgotische Wandmalereien aufgefunden worden.

Die Kirche ist, nebenbei bemerkt, ein außerordentlich interessanter Bau, der allerdings zum größten Teile erst der späteren Gotik entstammt.

Es sei hier nur das eine bemerkt, daß die zwei Türme der Kirche, deren Grundlagen wohl noch in romanische Zeit reichen, sich auffälligerweise zur Seite des Chores an den rückwärtigen Enden der Nebenschiffe befinden; man erkennt dies schon auf den ältesten Siegeln des Stiftes, wo Adula, die Kirche emporhaltend, dargestellt ist (Abbildung untenstehend)*. Im Obergeschoß der an den linken Turm und das Presbyterium anstoßenden Sakristei war nun der berühmte Ornat, der uns hier beschäftigen soll, bis zu seiner im Frühling des Jahres 1908 erfolgten Übernahme durch das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie verwahrt.

Der erste, der dem Ornate eine eingehendere kunstgeschichtliche Würdigung zuteil werden ließ, war wohl der bekannte Kanonikus Franz Bock







Alte Siegel des Gößer Stiftes

in einem Aufsatze der Mitteilungen der k. k. Zentralkommission vom Jahre 1858 (Seite 57 ff.), der den Titel „Der gestickte Meßornat der ehemaligen Nonnenabtei Göß in Steiermark“ trägt; die dort beigegebenen Abbildungen können allerdings keinen klareren Begriff von dem Werke geben.

Einige Stücke des Ornats waren auch im Jahre 1873 in der Wiener Weltausstellung zu sehen und später der ganze Ornat in der kirchlichen Kunstausstellung des k. k. Österreichischen Museums (1887); doch werden wir sehen, daß die Stickereien, trotzdem sie großes Aufsehen erregten, bei diesen wie bei andern Gelegenheiten zum Teile eine ganz unrichtige Beurteilung fanden.

Der frühere Gößer Pfarrer Vinzenz Finster hat in dem Blatte „Der Kirchenschmuck“ (Blätter des christlichen Kunstvereins der Diözese Seckau,

* Nur scheint hier der eine Turm den jenseitigen zu verdecken, oder es war zunächst nur einer ausgebaut. Das mittelste hier dargestellte Siegel ist das älteste; es ist auf einer Urkunde vom Jahre 1220 erhalten. Das rechte Siegel kommt 1255 bis 1269, also zur Zeit Kunegundis II., von der noch die Rede sein soll, vor; das dritte war von 1292 bis ins XV. Jahrhundert im Brauche. (Vergleiche Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1873, Seite 316 und 317.)

1874, Seite 17 ff.) eine Umrißzeichnung der Kasel im heutigen Zustande und eine kurze Beschreibung gegeben*; auch ließ er ebenda eine Farbentafel mit Teildarstellungen der Kasel folgen, doch ist diese Tafel wohl sehr unzulänglich.

Kaplan Josef Theußl hat dann in seinem ausführlichen und verdienstvollen Aufsatze über „Die Äbtissinnen zu Göß" (Gaben des Katholischen Preßvereins in der Diözese Seckau für das Jahr 1897, Graz) zum Teile auf Grund der Mitteilungen Finsters, eine Würdigung der Arbeiten versucht, hat sich aber verleiten lassen, um einige Jahrhunderte falsch zu datieren, und hatte wohl auch kaum Gelegenheit, sich in die eigentlichen kunstgeschichtlichen Probleme näher einzulassen**.

Rohault de Fleury bringt in seinem großen Werke „La Messe" eine Abbildung der Kasel und Josef Braun S. J. bespricht in seinem großen Werke über die „Liturgische Gewandung" (Freiburg i. B. 1907) den Ornat an mehreren Stellen; auch Otto von Falke erwähnt ihn in der „Illustrierten



Antependium des Gößer Ornats, Gesamtansicht

Geschichte des Kunstgewerbes" (Berlin, Oldenburg***); auch haben wir ihn selbst bereits in einem größeren Werk über „Die künstlerische Entwicklung der europäischen Weberei und Stickerei" (Wien, 1904) in weiterem Zusammenhange erwähnt.

Der Ornat ist also keineswegs unbekannt geblieben und wurde auch überall für sehr wichtig erklärt; gleichwohl kann man sagen, daß die Beurteilung bisher zum Teile ganz unrichtig war und daß sehr wichtige Eigentümlichkeiten mindestens übersehen wurden; es hängt dies wohl damit zusammen, daß die meisten Forscher nicht Gelegenheit hatten, das Werk in dem heute etwas weltentlegenen Ort und in dem beschränkten Turmzimmer eingehender zu besichtigen.

Auch wir sind uns bewußt, durchaus nichts Abschließendes bieten zu können; denn es ergeben sich immer neue Fragen, je mehr man die Werke

* Dabei auch Umrißzeichnung der später zu erwähnenden Stolen.

** Für den rein geschichtlichen Teil lag unter anderm die sorgfältige Arbeit P. Jakob Wichners „Geschichte des Nonnenklosters Göß . . . (Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und Zisterzienserorden 1892) vor.

*** Gegenwärtig im Erscheinen begriffen.

betrachtet. Aber immerhin kann heute bereits einiges als gesichert gelten, so daß wir uns nicht nur über die einzelnen Stücke, besonders über die Kasel, sondern auch über die Stellung des Ornats in der ganzen Kunstentwicklung klarer werden können. Und wenn einiges heute noch ungeklärt ist, so erscheint es doch nicht zweckmäßig, eine Veröffentlichung in unbestimmte Ferne zu verschieben; denn absolute Klarheit wird man in ähnlichen Dingen niemals erlangen. Dagegen vermögen bessere und reichlichere Abbildungen als die bisher bekannten und die Feststellung einiges Neuerkannten Anregungen zu bieten, die andern ebenso bei der Betrachtung weiterer Kunstwerke nützen, als auf die Erforschung des Ornats selbst wieder zurückwirken können.

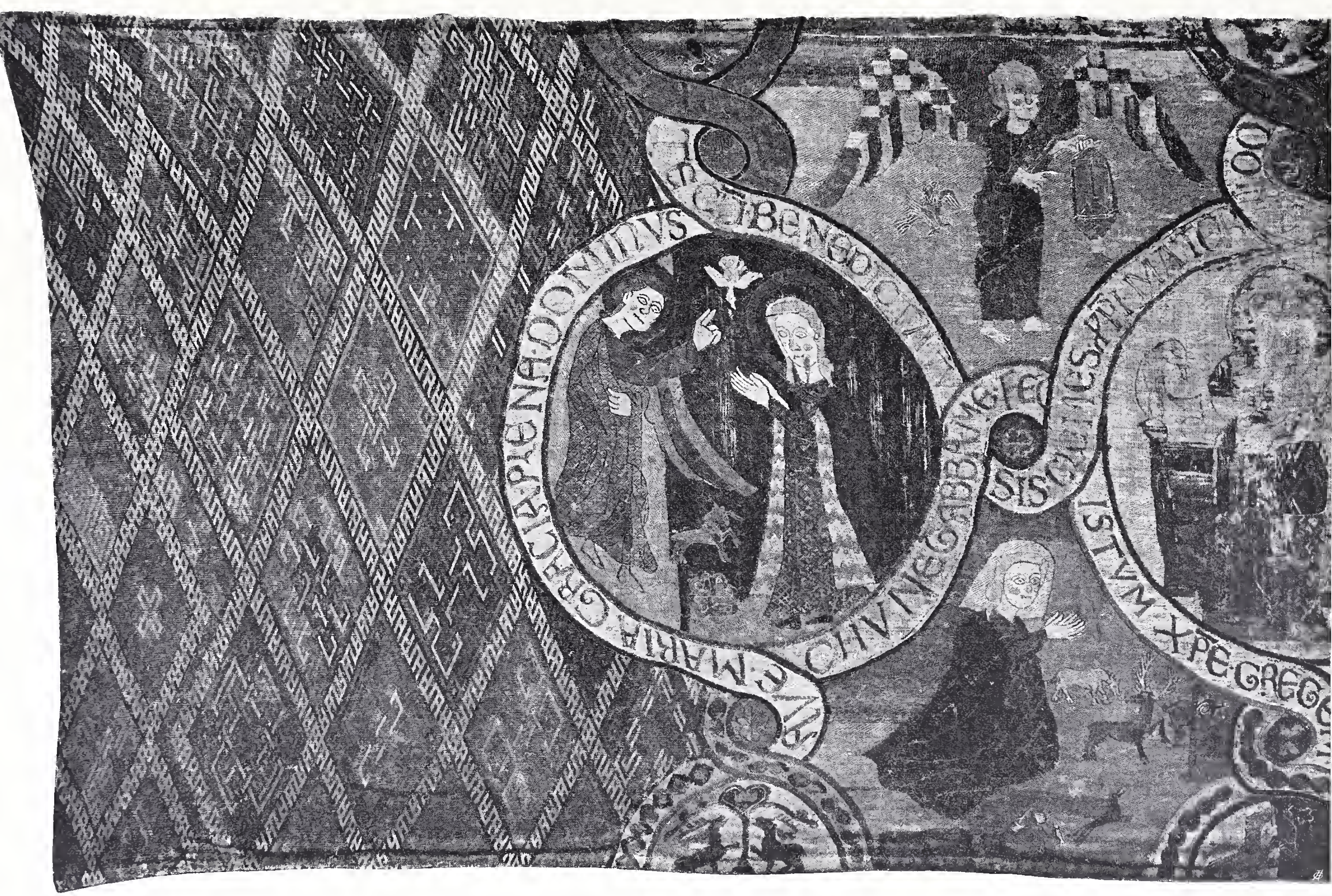
Ehe wir aber zu irgendwelcher Schlußfolgerung schreiten, wollen wir die Stücke selbst, so wie sie heute vor unserem Auge ausgebreitet sind, näher betrachten. Wir wollen die Stücke dabei nicht nach ihrer kirchlichen oder künstlerischen Wichtigkeit anordnen, sondern in gewissem Grade nach ihrem Erhaltungszustande, damit wenigstens bei den wichtigsten Stücken von möglichst Gesichertem ausgegangen werde, worauf das andere sich dann mehr oder weniger von selbst erklärt.

Es muß nämlich sogleich vorausgeschickt werden, daß sich die einzelnen Stücke nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustande befinden, sondern daß sie durch Abschneiden oder Ausbessern mehr oder weniger Veränderungen erfahren haben.

Am meisten hat durch Verkleinern, aber nicht durch nachträgliche Einfügungen, wie sie bei andern Stücken erfolgten, die Kasel gelitten; wir wollen sie darum von den Hauptstücken zuletzt betrachten. Am wenigsten Veränderungen hat das Pluviale und insbesondere das Antependium erfahren; wir werden daher gut tun, mit diesen beiden Stücken die Betrachtung zu beginnen.

Es sei nur eine ganz kurze Bemerkung über das Material und die technische Durchführung der Stickereien vorausgesendet. Es gehören diese Arbeiten, so wie zum Beispiele die Gewänder aus St. Blasien, die sich nun zu St. Paul in Kärnten befinden*, zu jener selteneren Gruppe von Stickereien, bei denen der Grund von der Stickerei vollständig bedeckt wird und selbst gar nicht mitspricht. Das Stickmaterial ist bei dem Gößer Ornat ausschließlich Seide, und zwar ein wundervoll weiches Material von außerordentlicher Leuchtkraft und Farbe; Gold, das bei dem einen Stücke aus St. Blasien hinzutritt oder bei einer vergleichbaren Arbeit in Anagni sehr wichtig erscheint, ist hier ganz vermieden. Die Farben sind zum Teil außerordentlich gut erhalten, so daß manche Teile, wie die Rückseite der Kasel (siehe die Farbentafel) und die geometrische Musterung des Pluviales, kaum wie Stickerei, sondern geradezu wie farbige Glasfenster wirken; es trägt dazu auch der reine, ungebrochene Ton der Farben bei. Besonders gut ist das Rot erhalten, das ja

* Franz X. Kraus, Der Kirchenschatz von St. Blasien ....., Beigabe zu den Kunstdenkmälern des Großherzogtums Baden. Freiburg i. Br. 1892.



Antependium des Gößer Ornats, linke Hälfte

immer zu den besten Farbstoffen gehört; die schwarzen Fäden sind dagegen, vom Farbstoff zersetzt, heute manchmal ausgefallen. Andere Teile sind durch den Gebrauch abgewetzt, so daß die schwarze, anscheinend mit Rohrfeder oder Pinsel aufgesetzte Vorzeichnung sichtbar wird. Bemerkenswert ist, daß Fäden von ursprünglich offenbar gleicher Farbe ganz nahe bei einander sich oft sehr ungleich erhalten haben, eine Erscheinung, die man übrigens auch bei alten Geweben nicht selten beobachten kann. Man nahm in alter Zeit an kleinen Farbennuancen wohl keinen Anstand; es machen sich aber im Laufe der Jahrhunderte auch Verschiedenheiten geltend, die ursprünglich kaum zu bemerken waren. Wir wissen heute ja, daß Klima, selbst Witterung während des Spinnens, Färbens, Trocknens und natürlich auch die individuelle Verschiedenheit der Fäden nicht ohne Einfluß sind, wird doch die unerreichbare Farbe der Kaschmirwolle gerade den Einwirkungen des Klimas während des Färbens zugeschrieben. So unmerkbar die Unterschiede anfänglich sein mögen, allmählich treten sie eben hervor. Es verleiten solche Verschiedenheiten den unerfahrenen Beobachter oft dazu, Ausbesserungen oder Neuarbeit dort anzunehmen, wo sie tatsächlich nicht vorhanden sind. Gerade bei unserem Ornate ist, abgesehen von direktem Einsetzen ganzer Stücke, die übrigens, wie sich zeigen wird, durchaus andern Teilen desselben Ornats entnommen sind, verschwindend wenig nachgearbeitet worden und, wo es stattgefunden hat, ist es ganz deutlich zu erkennen; so etwa im Gesichte des Engels bei der Verkündigung auf dem Antependium (Abbildung auf Seite 617)*.

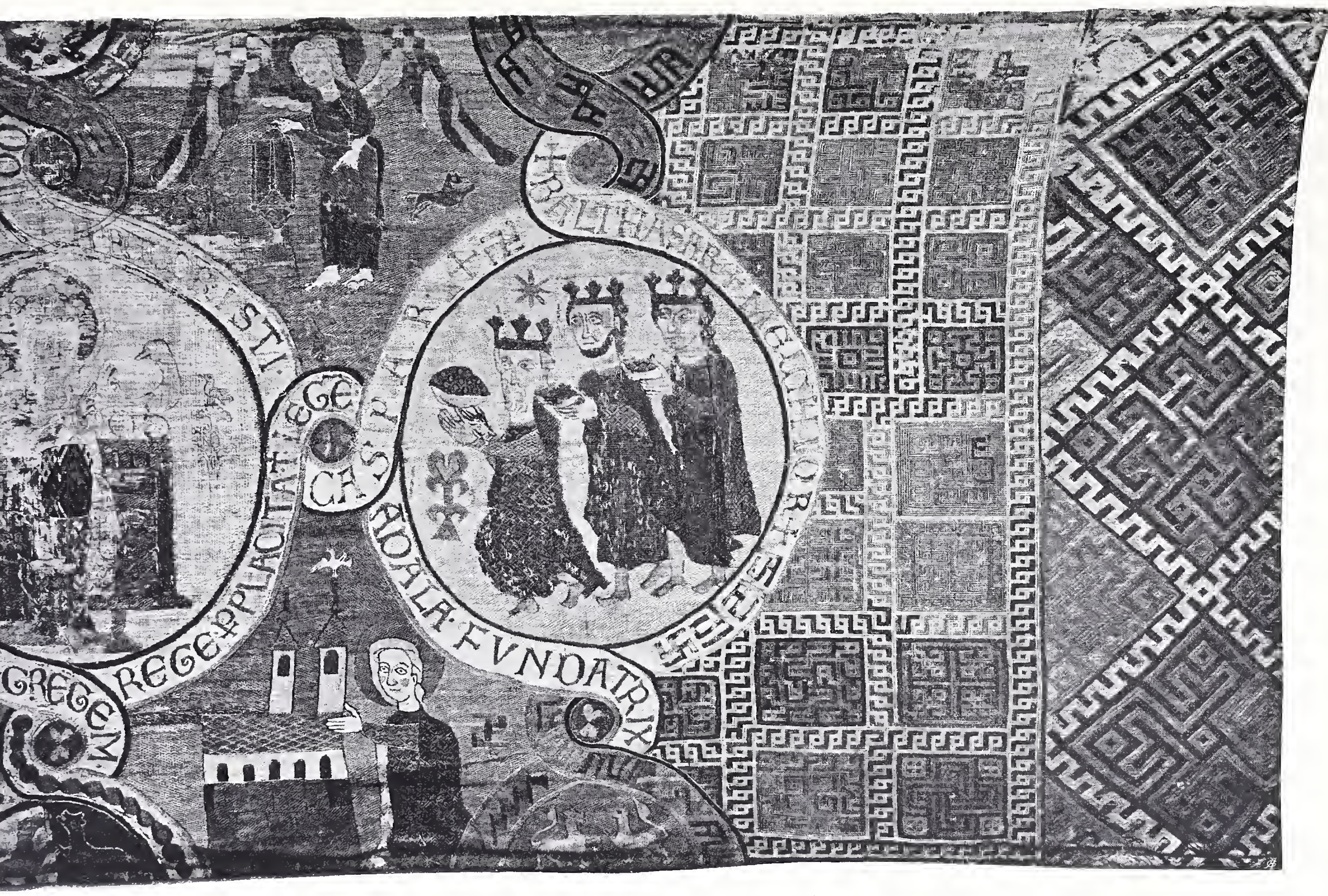
Der vorherrschende Stich ist eine Art Gobelinstich, zumeist der senkrecht, manchmal der wagrecht versetzte; hie und da, zum Beispiele in einzelnen Bogenformen der Kasel, gelangt er auch zu freierer Anwendung. Größere Teile der geometrischen Musterung, so die rechte Seite des Pluviales (Abbildung auf Seite 625), sind in einfachem Zopfstich ausgeführt; andere Teile der geometrischen Musterung, zum Beispiele links unten an der Rückseite der Kasel (Abbildung auf Seite 633), sind in einer Art Zopfstich, die man heute als „persische Kreuznaht" bezeichnet, durchgeführt. An einzelnen Stellen, so bei der Darstellung von Gewandmusterungen, gelangt auch der Plattstich zur Anwendung. Die Umrisse (im Äußern und Innern der menschlichen Gestalten, der Tierfiguren und so weiter) sind im Stilstich ausgeführt.

Der Grund der Stickerei ist schüttere Leinwand, das Stickmaterial, wie gesagt, offene Stickseide mit ganz schwacher Drehung, ungefähr das Material, das heute als „spanische" Seide bezeichnet wird.

Die Flächen selbst sind ohne Schattierung ausgeführt; die Stichlagen wechseln manchmal, zum Beispiele in den Gesichtern so, daß die Nase eine andere Fadenrichtung zeigt als die übrigen Partien; von genauem Anpassen der Stiche an die Formen kann aber nicht gesprochen werden.

Wir gehen nun zur Beschreibung der einzelnen Teile über.

* Von einigen kleinen grünen Seidenstoffteilen im Charakter des XIII. bis XIV. Jahrhunderts, die sich eingesetzt finden und vielleicht einem selbst beschädigten alten Stücke entstammen, kann hier abgesehen werden.



Antependium des Gößer Ornats, rechte Hälfte

Das Antependium, von dem wir auf Seite 615 eine Gesamtansicht und auf den Seiten 617 und 619 sowie in der Farbentafel etwas größere Teildarstellungen bieten, hat heute eine Länge von fast 3 Metern und eine Breite von etwas über 1 Meter. Nebenbei bemerkt, sind unbedingt sichere Maße nicht anzugeben, da die Stücke sich im Laufe der Jahrhunderte alle etwas verzogen haben und immer wieder von neuem verziehen. Rechts und links ist das Stück jedenfalls ausgedehnter gewesen; von dem fehlenden linken Teile ist tatsächlich auch noch ein Stück vorhanden geblieben, da es zum Ausbessern eines Schadens in dem mittleren Kreise verwendet worden ist. Es braucht beiderseits aber nicht viel zu fehlen, vielleicht so viel, daß die großen schräggestellten Quadrate rechts vollständig werden und sich ein entsprechender Teil links ergibt. Der Breite nach fehlt nichts von dem Antependium, nur war bei der Übernahme oben und unten ein etwa fingerbreiter Streifen hinter dem Futter eingeschlagen.

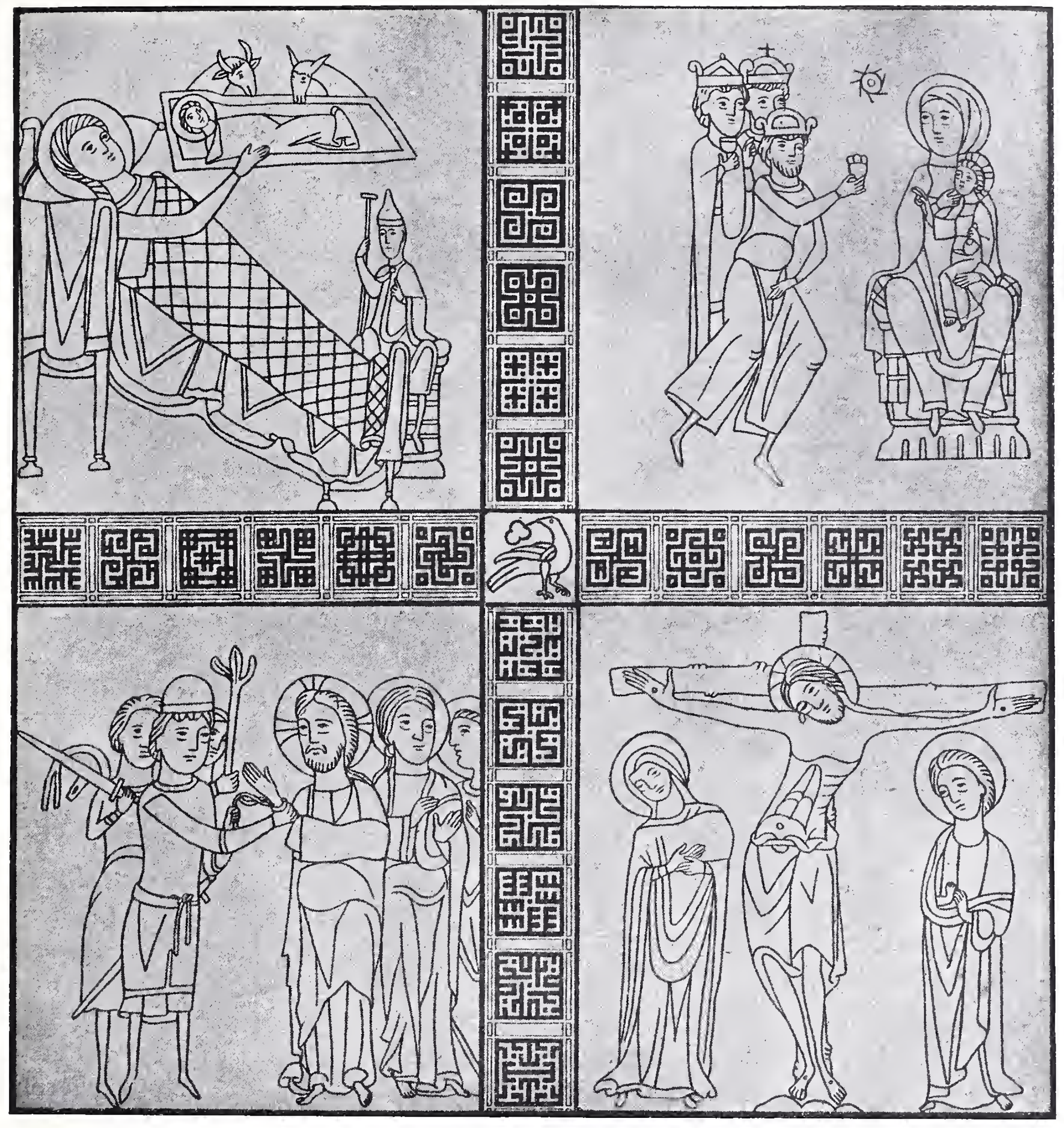
Es beruht auf Irrtum, wenn es bei Theußl (am angeführten Orte Seite 91) heißt: „Das sogenannte Antependium dürfte eher der Rest eines großen Wandbehanges sein, da die figuralen Enden in ihrer Höhenausdehnung nicht die ursprünglichen Schlußlinien angeben, wenn auch zugegeben werden kann, daß besonders die untere Grenzlinie nur um 20 Zentimeter tiefer gelegen war." Die untere Grenzlinie war eben nur um eine Fingerbreite tiefer gelegen, als sie früher beim eingenähten Stücke erschien; heute liegt bei der Aufstellung im Museum die untere Grenze, ebenso wie die obere, wieder frei*. Man sieht auch deutlich, daß die Baum- und Tierornamentik der Halbkreise für solche und nicht für ganze Kreise gedacht ist.

Es ist also durchaus nicht zwingend, an einen Wandbehang zu denken, sondern das Stück kann immer ein Antependium gewesen sein; allerdings ist es nicht ausgeschlossen, was auch Kanonikus Bock annimmt, daß es sich um einen der Behänge handelte, die an festlichen Tagen über dem Altartische aufgehangen waren. Sollte es sich aber schon ursprünglich um ein Antependium gehandelt haben, so hing das Stück wohl in Falten, wie dies auch für andere alte Antependien gesichert ist; es erklärt sich daraus vielleicht auch die bedeutende Länge. Darauf, daß das Stück sicher längere Zeit als Antependium verwendet wurde, kann man aber schon aus der starken Beschädigung vorne in der Mitte schließen, da der vor dem Altare stehende Priester begreiflicherweise die Mitte am häufigsten berührte und dadurch abnutzte. Auch sonst werden wir am Ornate die größten Abnutzungen immer ganz deutlich dort erkennen, wo sie nach der Art des Gebrauchs zu erwarten sind.

Über die figürlichen Darstellungen im allgemeinen kann kein Zweifel bestehen, um so weniger als die um die Kreise laufenden Bänder auf die Darstellungen sich beziehende Inschriften tragen. Wir wollen hier aber aus Gründen, die sich sofort selbst rechtfertigen werden, nicht mit den Haupt-

* Es ist oben und unten der ganzen Länge nach die Sahlkante erhalten; es ist somit die ursprüngliche Breite der Leinwand gegeben, was für die weitere Untersuchung nicht unwichtig war.



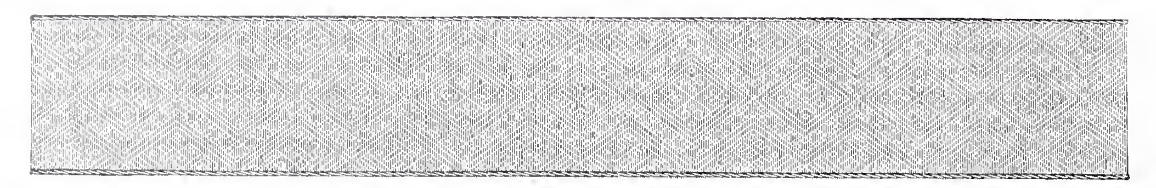


Teil einer Kasel des XII. Jahrhunderts in St. Paul (Kärnten)

darstellungen beginnen, sondern mit den Abteilungen unten zwischen den Kreisen. Links (Abbildung auf Seite 617) sehen wir eine kniende weibliche Gestalt mit anscheinend zum Gebet erhobenen Händen, rechts (Seite 619) eine andere, die eine vor ihr sichtbare Kirche gleichsam darzubieten scheint. Die Überschrift rechts oberhalb dieser Gestalt lautet: ADALA · FVNDATRIX, die links bei der Betenden: CHVNEḠ(undis) · ABBĀ(tissa) · ME · FEC(it). Wir haben in der Gestalt rechts also offenbar die schon oben erwähnte Stifterin des Klosters, die Witwe des Grafen Aribo und Mutter der ersten Äbtissin Kunigunde, zu erkennen. Daß mit der links dargestellten Äbtissin Kunigunde nur die wirkliche Verfertigerin oder wenigstens die Urheberin

dieser Stickereien gemeint sein kann, unterliegt wohl keinem Zweifel, insbesondere da, wie wir sehen werden, auf andern Stücken des Ornats Kunigunde noch deutlicher als Verfertigerin oder Urheberin, was durch den lateinischen Ausdruck bekanntlich beides bezeichnet werden kann, angeführt wird. Es gab in dem Stifte nun zwei Äbtissinnen dieses Namens: erstens die bereits erwähnte Tochter der Adala, die erste Äbtissin des Stiftes überhaupt, und dann eine zweite Kunigunde, die dem Kloster ungefähr von 1239 bis 1269 vorstand. Die Herrschaft dieser nach urkundlichen Meldungen anscheinend sehr tätigen Äbtissin fiel zum Teile in überaus bewegte Zeiten, da nach dem Aussterben der Babenberger (1246) langandauernde Unruhen begannen, während der auch einige Adelige das Stift um Besitztümer zu bringen suchten, indes Béla IV. von Ungarn zugunsten des Stiftes eintrat.

Wenn man sich bei oberflächlicher Betrachtung oder nach minderen Abbildungen auch vorstellen kann, daß die Stickereien dem XII. Jahrhunderte entstammen, so ist es doch unmöglich, hiefür die Zeit der ersten Äbtissin des Namens, also den Anfang des XI. Jahrhunderts, anzunehmen. Obgleich wir nun die stilistischen Eigentümlichkeiten erst nach Betrachtung des ganzen



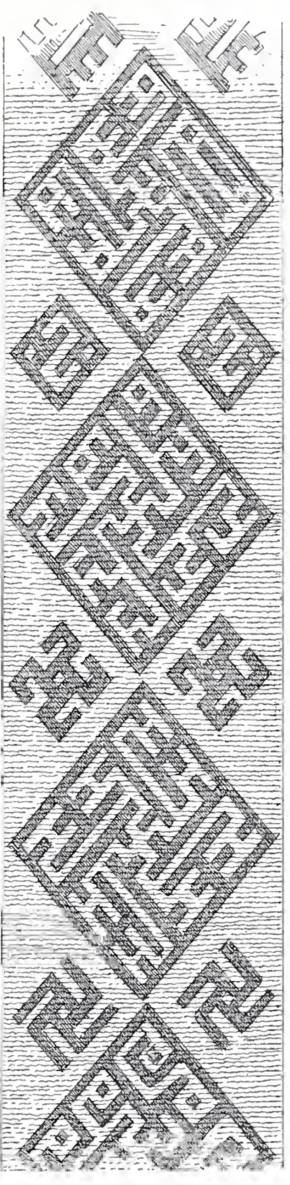
Borte von einer Mitra im Domschatze zu Salzburg, XII. Jahrhundert

Ornats eingehender würdigen wollen oder vielmehr obgleich sich der Eindruck dann von selbst ergeben haben wird, so wollen wir doch schon hier an die zweite Kunigunde, also an die Mitte des XIII. Jahrhunderts, denken.

Auffällig ist auch, daß Adala in der Stickerei mit einem Heiligenscheine dargestellt ist, während sie auf den Siegeln, wo sie die Kirche als Stifterin emporhält, ohne solchen erscheint und ihr ein solcher auch nicht zukommt*. Ob die Taube auf dem einen Turme reine Raumfüllung ist, wie wir sonst verschiedene Füllmotive in unseren Arbeiten finden werden, oder ob sie tieferen Sinn hat, ist schwer zu entscheiden; jedenfalls handelt es sich aber nicht um einen Bestandteil des Turmes selbst, wie etwa einen Wetterhahn. Vielleicht liegt hier ein ähnlicher Gedanke zugrunde, wie ihn Wilpert (in seinen „Christologischen Bildern", Seite 41) erwähnt: „Der Verstorbene zwischen den Täubchen deutet den Glauben an, daß sein Geist bereits am Lose der Seligen teilhabe." — Sonderbar muten zunächst die kleinen Tiergestalten um Kunigunde an und besonders der wie ein Ritter ausgerüstete Zentaur, der unten jagend einhersprengt. Nebenbei bemerkt, ist wohl gerade dieser Zentaur, der fast an gotische Drôlerien erinnert, in der Zeit der älteren Kuni-

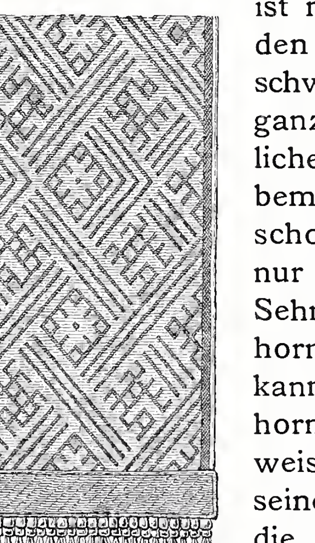
* Daß die Kirchendarstellung der Siegel von der Wiedergabe auf der Stickerei abweicht, mag sich so erklären, daß die Siegeldarstellung noch später den älteren Typus fortführt oder daß der Zeichner der Stickerei den Bau nicht näher kannte oder endlich daß der Bau selbst damals im Umbau war, daß allenfalls auch der alte romanische Chor damals fehlte und der neue gotische noch nicht vorhanden war.

gunde ganz undenkbar. Was wir uns unter diesen Gestalten zu denken haben? Der Zentaur galt seit dem frühen Mittelalter als Sinnbild der Weltlust; vielleicht ist hier also das weltliche Treiben gemeint, das um die Äbtissin tobt, sie selbst aber unbeirrt läßt. Ähnlich ist das weltliche Leben auf dem ungarischen Krönungsmantel als Schlachtengetümmel um die in himmlischer Ruhe dasitzenden Apostel dargestellt; hier ist es weltliche Jagdlust, die in den Frieden der Tiere des Waldes einbricht. Vielleicht darf man darin, daß sich der Hirsch so ruhig gegen die Kniende wendet, auch einen Zug gemütvoller Vertiefung erkennen. Auf eine kleine stilistische Merkwürdigkeit möge hier noch hingewiesen werden, auf die eigentümliche Angabe des Rots auf den Wangen; sie ist so aber im XII. und XIII. Jahrhunderte üblich. Wir erinnern nur an die berühmten Teppiche im Chor des Halberstädter Domes, wo auf den Wangen der Figuren kleine Kreisringe erscheinen, oder an die bei Bock in seinem Werke über die „Liturgischen Gewänder" (Band I, Tafel X) abgebildete Perlenstickerei.



Stola, XIII. Jahrhundert

Wir wollen nun zur Betrachtung der Hauptdarstellungen des Antependiums übergehen. In dem linken Kreise sehen wir die Verkündigung Mariens dargestellt; die herumlaufende Inschrift lautet: AVE · MARIA · GRACIA · PLENA · DOMINVS/TEC$\overline{\text{V}}$ · BENEDICTA · TV. (Gegrüßet seist du, Maria, voll der Gnade, der Herr ist mit dir, du Gebenedeite!) An den Hauptfiguren und der herabschwebenden Taube wäre im großen ganzen für den Kenner mittelalterlicher Kunst nichts Auffälliges zu bemerken; denn die sonderbar verschobene Form des Gesichtes Mariens beruht zum Teile nur auf nachträglicher Verzerrung des Grundstoffes. Sehr auffällig ist aber die Darstellung des kleinen Einhornes unten zwischen den beiden Hauptgestalten. Es kann hier auf die Entstehung und Bedeutung der Einhornlegende nicht näher eingegangen werden; wir verweisen auf die reiche Literatur, die Fr. X. Kraus in seiner „Geschichte der christlichen Kunst" anführt und die seither noch einige Bereicherung erfahren hat. Jedenfalls scheint das Einhorn, ebenso wie der Löwe, schon im Physiologus das Mysterium der Inkarnation darzustellen; auch gilt das in den Schoß der Jungfrau



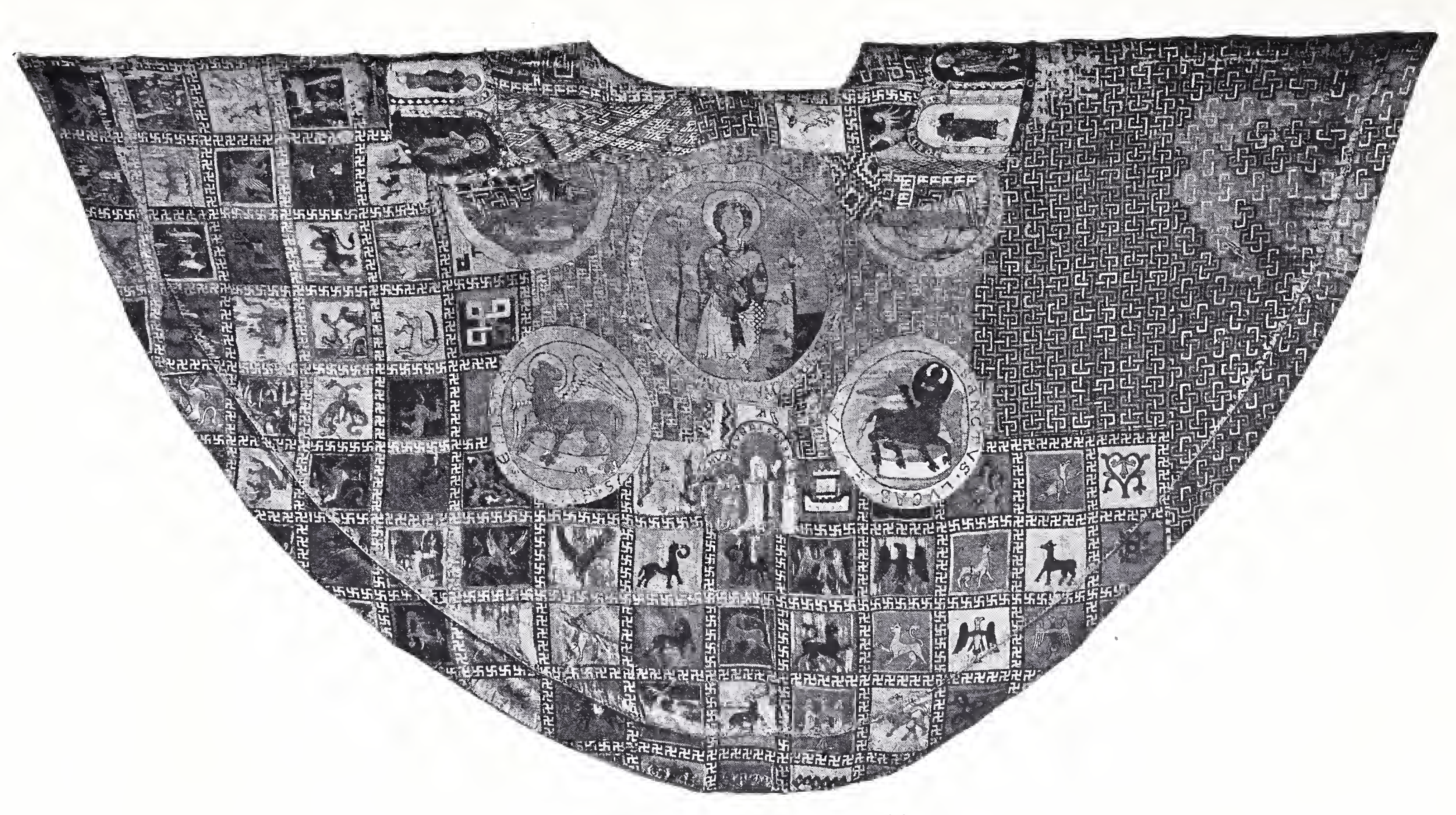
Stola, spätromanisch

fliehende Einhorn, wenigstens im späteren Mittelalter, häufig als Sinnbild der Keuschheit und hätte hier in einem der unbefleckten Empfängnis Mariens geweihten Gotteshause wohl besondere Bedeutung. Wenn später auf einer Leinenstickerei des XV. Jahrhunderts im Bregenzer Landesmuseum*, einer Darstellung der sogenannten mystischen Jagd des Einhorns, das Christkind auf dem Einhorne der Madonna zureitet, so wird man darin eine Erweiterung der hier angedeuteten Idee sehen können. Jedenfalls wird man aber sagen dürfen, daß es sich bei dem Gößer Antependium um eine der ältesten Darstellungen des Einhorns in solchem Zusammenhange handelt.

Um den mittleren Kreis ist folgende Inschrift zu lesen: SIS · CLEMĒS (clemens) · XP̄I (Christi) · MATER / DOMVI · PRECOR · ISTI · / ISTVM · XP̄E (Christe) · GREGEM / REGE · ꝑ (per) PLACITĀ · T́ (tibi) · LEGĒ (legem). (Sei gnädig Mutter Christi diesem Hause, bitte ich; Christus, lenke diese Heerde nach dem dir wohlgefälligen Gesetze.) — Die mittlere Darstellung ist, wie bereits gesagt, am meisten beschädigt, so daß größtenteils nur die Vorzeichnung erhalten ist. An einigen Stellen ist auch die Leinwand selbst durchgerieben, so daß sie schon in älterer Zeit ausgestoppt werden mußte; ziemlich in der Mitte findet sich das erwähnte Stück des links abgefallenen geometrischen Musters eingesetzt. Trotz dieser Zerstörungen und Veränderungen ist die Hauptsache noch klar. Es ist Maria in Vorderansicht auf einem Throne sitzend dargestellt mit dem nach rechts gewendeten Kinde auf dem Schoße; beide erheben segnend die Rechte. Maria trägt eine reiche Krone; bei dem Kinde ist die Stelle oben am Haupte leider völlig zerstört, so daß man nicht erkennen kann, wie der vermutliche oder wenigstens mögliche Kopfschmuck beschaffen war. Das Christkind trägt ein langes Gewand. Der Thron hat die seit der altchristlichen Zeit bis in die Gotik übliche breite Form; rechts und links auf der Lehne sind Vögel als Verzierung angebracht, wie sie sich gleichfalls seit frühchristlicher Zeit in ähnlicher Verwendung finden. Häufig, besonders in vorgotischer Zeit, sind es wohl nur Vogelköpfe, die als Ausläufer der Armlehnen und verwandter Formen angewendet erscheinen. Außer der rein dekorativen Bedeutung mögen die Vögel, die hier wohl wieder als Tauben gemeint sind, noch symbolische Bedeutung haben. Bemerkenswert ist noch ganz rechts das kleine stilisierte Bäumchen mit dem Vögelchen darauf. Wir täten wohl unrecht, wenn wir hierin bloß eine Lückenfüllung erblickten, weil der Thron nicht genau in die Mitte des Kreises gesetzt ist. Zunächst wäre es wohl nicht so schwer gewesen, den Thron eben in die Mitte zu bringen, wenn man ihn dort hätte haben wollen; sollte sich der freie Raum aber auch tatsächlich zufällig ergeben haben, so ist es doch unverkennbar, daß man die Gelegenheit zu einer sehr lieblichen Schöpfung mit einer gewissen Freude ergriff.

Die Engel außerhalb und oberhalb des mittleren Kreises sind jedenfalls noch auf die Mitteldarstellung zu beziehen, da Engel, die Weihrauchfässer schwingen, in ähnlichen Darstellungen im Mittelalter durchaus üblich sind;

* Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, 1899, Seite 118.



Pluviale des Gößer Ornats, Gesamtansicht



Pluviale des Gößer Ornats, Rückansicht

so finden wir sie etwa im Tympanon des Hauptportals der Kirche zu Kaysersberg im Elsaß, einem Werke vom Ende des XII. Jahrhunderts, bei einer Krönung Mariens. Die Beischrift nennt hier die Namen Michael und Gabriel noch besonders. Bei uns tragen die Engel keine Bezeichnung; wenn aber schon an bestimmte Engel gedacht wurde, waren wohl die beiden Erzengel Michael und Raphael gemeint, da Gabriel schon bei der Verkündigung angenommen werden muß*. Die Inschrift des rechten Kreises lautet (mit Ausschluß des linken unteren Viertels): CASPAR + BALTHASAR + MELCHIOR +. Da

* Da man bei unserer Stickerei, vor allem bei farbloser Darstellung, im ersten Augenblicke die Form der Weihrauchgefäße (turribula) mißverstehen könnte, sei hier darauf hingewiesen, daß die dunkleren Stellen zwischen den drei von oben nach unten laufenden Streifen, den Ketten, dem Grunde angehören und nur infolge andrer Lage und andren Fadens so abweichend vom übrigen Grunde erscheinen.



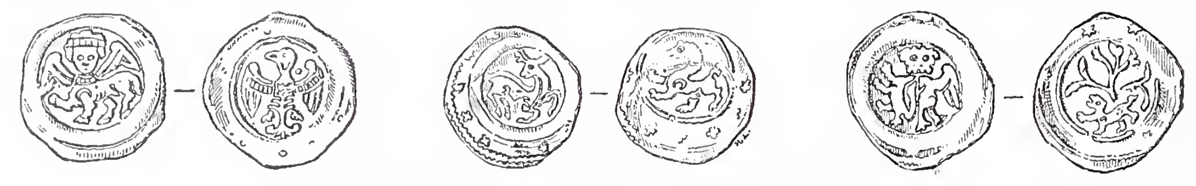
Pluviale des Gößer Ornats, Mittelmedaillon

diese Inschrift verhältnismäßig kurz ist, wurde ein großer Teil des Schriftbandes rein dekorativ ausgefüllt. Daß in dem Kreise die heiligen drei Könige dargestellt sind, ist übrigens auch ohne Inschrift klar; das Bäumchen links dient wohl nur zur Raumfüllung, der Stern gehört natürlich zur Sache. Die

uns heute ungewohnte Reihenfolge der Namen erscheint zum Beispiele auch an der Pforte des Bonanno da Pisa am Dome zu Monreale* in der Form: Carpas Baldasar Melchior und ist auch in der mittelalterlichen Legendendichtung üblich**.

Auch das berühmte Antependium im Domschatze zu Salzburg, eine Arbeit aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts***, nennt die Könige der Reihe nach Kaspar, Balthasar, Melchior. Dieses Salzburger Werk ist übrigens für uns auch noch dadurch von Bedeutung, daß es so wie hier der Darstellung der Könige einen außerordentlich breiten Raum gönnt; denn es ist klar, daß bei der Gößer Arbeit das rechte Feld erst mit dem Mittelfeld zusammen eine Darstellung bildet. Daß die Madonna bei der Anbetung in einer uns ungewohnten Anordnung thronend erscheint, entspricht einer altchristlichen Überlieferung, die vielfach noch in gotische Zeit hineinreicht.

Bei dem Salzburger Antependium ist den einzelnen Szenen aus dem Leben Christi je ein Feld zugewiesen, nur für die Anbetung der Könige sind es drei Felder: eines für Christus mit den Eltern, eines für die drei Könige, eines für deren Pferde — eine Einteilung, die sich übrigens auch bei süd-



Österreichische Münzen, zweites Viertel des XIII. Jahrhunderts

italienischen Arbeiten findet. Heider nimmt an, daß das Salzburger Antependium wegen dieser Bedeutung der drei Könige, die überdies in der Mitte der oberen Reihe der Darstellungen erscheinen, für den Dreikönigsaltar oder für das Dreikönigsfest bestimmt gewesen wäre. Es ist dies natürlich möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich; jedenfalls kann man annehmen, daß dieses und ähnliche Werke einer Zeit angehören, in der die Verehrung der drei Könige besonders gepflegt wurde. Und das war in der spätromanischen und frühgotischen Zeit offenbar der Fall; die Schilderung des Zuges der Könige wurde ja auch in den erwähnten Marienlegenden sehr eingehend behandelt, was wohl auch mit dem wachsenden Sinne für genrehafte und gemütvolle Ausgestaltung der heiligen Erzählungen zusammenhängt.

Auf dem Gößer Antependium sind die drei Könige bereits als Vertreter der drei Altersstufen, Greis (mit weißem Barte), Mann (mit dunklem Barte) und Jüngling (bartlos) dargestellt; noch sind aber nicht verschiedene Völker gemeint wie in der späten Gotik, wo der eine König als Mohr gebildet wird. Die Gewänder sind bereits lang, während sie in eigentlich romanischer Zeit noch kurz sind; die Lilienkronen statt der phrygischen Mützen reichen

* Vergleiche A. Venturi, Storia dell' arte italiana, III, Fig. 575.

** Worüber Alwin Schultz, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria. Leipzig 1878. Seite 19.

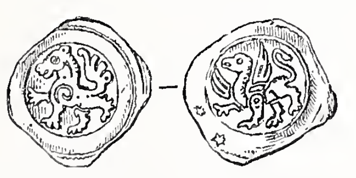
*** Dr. Gustav Heider, Antipendium aus dem Domschatz in Salzburg. Mitteilungen der Zentralkommission. 1862. Seite 29 ff.


Österreichische Münzen, zweites Viertel des XIII. Jahrhunderts

wohl schon in karolingische Zeit zurück, wenn sie damals auch noch nicht allgemein waren. Jedenfalls entspricht ihre Form auch der spätromanischen und frühgotischen Zeit. — Es möge noch kurz auf die großen geometrischen Musterungen des Antependiums hingewiesen sein, da ihr Reichtum und ihre Abwechslung bei näherem Zusehen viel größer erscheinen als beim ersten Anblicke und man somit, ohne aufmerksam gemacht zu sein, manches leicht übersehen könnte. Man wird bemerken, daß sogar die Rauten links nicht nur in ihrer Innenzeichnung, sondern selbst in ihren allgemeinen Maßen ungleich sind; es ist aber alles durch den allgemeinen Reichtum und durch die Farbe so ausgeglichen, daß trotz aller Verschiedenheit ein zwar belebter, aber doch ruhiger Eindruck erzielt wird, ein Eindruck, wie er jedenfalls in der Absicht der Schaffenden lag.

Es wird vielleicht nicht uninteressant sein, mit den Mustern rechts die in den Abbildungen auf den Seiten 621 und 623 zu vergleichen, da sie ganz ähnliche, zum Teile sogar völlig gleiche Motive zeigen. Die Abbildung auf Seite 621 gibt einen Teil einer wohl noch dem XII. Jahrhunderte angehörigen gestickten Kasel in Sankt Paul wieder, von der oben schon die Rede war*; wir finden, nebenbei bemerkt, hier neben dem geometrischen Ornamente, das besonders dem der Quadrate rechts auf dem Antependium ähnelt, auch einen Vogel als Dekorationsmuster, ebenso wie wir in unserem Ornate geometrischen und Tierdekor nebeneinander gewahren. Mit dem Schmucke des äußersten rechten Teiles unseres Antependiums ist besonders die auf Seite 623 (oben) abgebildete Stola nahe verwandt**.

Die eigentümlich strenge Stilisierung eines Vogels, die wir in dem großen übereck stehenden Quadrate am rechten oberen Ende des Antependiums bemerken (und zwar in der linken Ecke des Quadrates, auf den Kopf gestellt), finden wir auf einer anderen, als Stola verwendeten Borte wieder, die uns die Abbildung auf Seite 623 (unten) vor Augen führt***. Von hier auf die obere Abbildung derselben Seite (oberste Raute) und auf verwandte Bildungen des Antependiums zurückblickend, erkennen wir auch, daß die stilisierte Vogelform sich in manchen Umbildungen und Rückbildungen wiederfindet, die ohne diesen Zusammenhang kaum erklärlich wären; wir werden solche Formen auch an andren Teilen des Ornats wiederfinden. Die auf Seite 622 abgebildete Borte† zeigt besonders mit den Rauten links am Antependium nahe Verwandtschaft, zum Teile genau dieselben Muster. Es ist jedenfalls bemerkenswert, daß all diese verwandten Beispiele

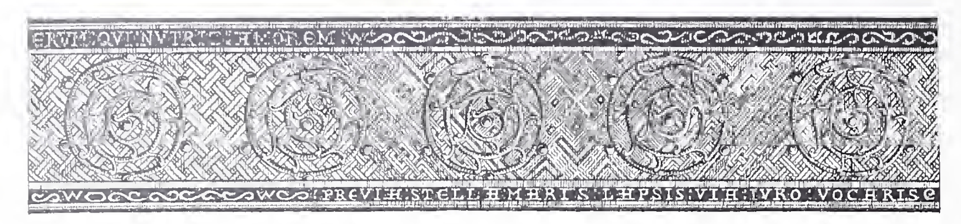

Regensburg - Passauer Münze, XIII. Jahrhundert

* Wir bringen die Abbildung nach den „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission“, 1860, da dort die Einzelheiten besonders klar wiedergegeben sind.

** Nach Rohault de Fleury „La Messe“, VIII., Tafel DCVI.

*** Nach Bock „Liturgische Gewänder“, II, Tafel XVI.

† Nach den „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission“, 1867, Tafel IV.



Borte einer Mitra in St. Peter zu Salzburg

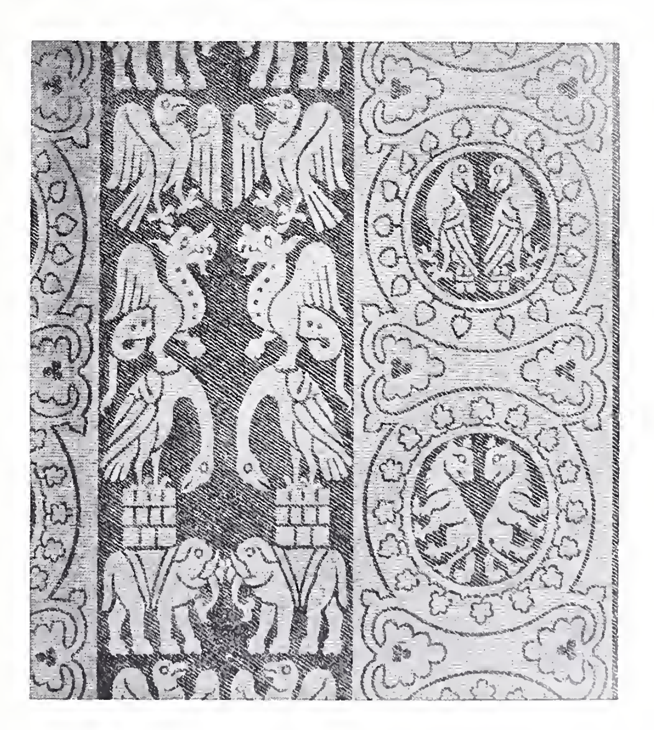
dem XII. und XIII. Jahrhunderte entstammen und daß es gerade gewebte Borten zu sein scheinen, die als Vermittler des Musters zu gelten haben. Wir haben in jener Zeit die meist in Gold und etwas farbiger Seide hergestellten Bortenwebereien oder Bortenwirkereien nun aber gewiß als südliche — sizilianische oder weiter orientalische — Erzeugnisse anzusehen*; in den nördlichen Ländern ist in der angeführten Zeit gewiß noch keine derartige Bortenerzeugung anzunehmen. Einige verwandte Motive (Hakenkreuze und andere) können allerdings auch unabhängig vom Süden vorkommen, aber kaum so viele vereinigt.

Das auffälligste Stück an dem ganzen Ornate, wie er sich heute zeigt, ist vielleicht das Pluviale (Cappa, Chormantel), wovon wir hier auf Seite 625, 626 und 627 drei Abbildungen bieten. Die erste zeigt das ganze Stück ausgebreitet, die zweite die Rückseite allein, in Falten angeordnet, wie sie sich ungefähr beim Tragen ergeben; die dritte Darstellung bringt die wichtigste figürliche Darstellung des Mantels in etwas größerem Maßstabe. Bei der Gesamtansicht des Stückes ist der äußerste Rand, der offenbar durch Jahrhunderte eingeschlagen war, wieder freigelegt; in dieser Ausdehnung beträgt die Breite 302 Zentimeter, die Höhe (in der Mitte) 156 Zentimeter. Es sei gleich hervorgehoben, daß der kreisförmige Rand unbedingt der ursprüngliche ist, da die eigentümlich stufenartig ausgehenden Stiche der Stickerei in der schmalen (auch hier noch umgeschlagenen) Kante nur das ursprüngliche Ende der Stickerei bezeichnen können. Auch ist der Längsrand oben — wenigstens in den beiden äußeren Vierteln — zweifellos gesichert. Man erkennt aber sofort, daß die obersten Teile um den Halsausschnitt mit den vier Figuren in den Bogenstellungen, den Tieren und geometrischen Ornamenten nachträglich eingesetzt sind, ebenso auch ein Stück unter dem großen Runde, das den Teil eines Kleeblattbogens mit der Gestalt einer knienden Frau und anderm erkennen läßt; wir wollen diese Teile einstweilen von der Betrachtung ausschließen. Aber auch sonst noch ist die Gesamtanordnung höchst auffällig. Man wundert sich kaum, wenn Lind in einem kurzen Berichte über die Wiener Weltausstellung, auf der die Stücke, wie gesagt, zum Teile zu sehen waren, meint**: „Der Chormantel . . . ist eines der interessantesten Gewänder, es ist aus zwei Hälften zusammengesetzt und in den Stickereien teils ornamental, teils figural gehalten.“ Auch bei Bock (Liturgische Gewänder, II., Seite 296) heißt es: „Leider hat der Gößer Chormantel durch Hinzufügung und Hinwegnahme einzelner Teile

* Vergleiche A. Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst, 1900, Sp. 3. — Natürlich kannte auch die byzantinische Weberei solche Motive und damit im Zusammenhange die osteuropäische Stickerei.

** Dr. Karl Lind, „Die österreichische kunsthistorische Abteilung der Wiener Weltausstellung“, Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, 1873, Seite 149 ff.

von seiner ursprünglichen Form so viel eingebüßt, daß sich heute aus den vorfindlichen Resten kaum noch ein Schluß auf die ursprüngliche Form desselben ziehen läßt. Dieser Chormantel besteht aus zwei größeren Gewandhälften, die teils durch figürliche Darstellungen, teils durch gräcisierende quadratische Ornamente in vielfarbiger Stickerei gemustert werden.“ In der Tat liegt die Annahme einer Zusammensetzung sehr nahe; sie ist aber trotzdem unrichtig. Das ganze Pluviale ist keineswegs zusammengesetzt, sondern mit Ausnahme der erwähnten späteren Flickstellen, die sich übrigens wieder dort befinden, wo das Stück naturgemäß am meisten abgenutzt wurde, durchaus zusammenhängend ausgeführt. Allerdings reichte die Leinwand, auf der gestickt wurde, für die ganze Breite nicht aus, es läuft oben von rechts nach links ein breiter Leinenstreifen, der vom oberen Rande bis unter die unteren Kreise mit den Evangelistensymbolen reicht; hier ist dann ein Leinenstreifen so angesetzt, daß die Sahlkanten beider Streifen aneinanderstoßen, verborgen durch die eine Linie der Hakenkreuze*. Man sieht also, daß diese Zusammensetzung des Untergrundes aus zwei (in der Darstellung von rechts nach links laufenden) Streifen einfach nötig war, weil man nur über Leinwand etwa von einem Meter Breite verfügte, daß diese Zusammensetzung aber mit der Verschiedenheit der rechten und linken oberen Seiten gar nichts zu tun hat. Eine senkrechte oder schräge Naht läuft durch die Leinwand überhaupt nicht. Auch sei gleich erwähnt, daß es sich bei den geometrischen Ornamenten rechts nicht etwa um eine nachträgliche Ausbesserung handelt, denn dann müßte man an den Stellen, wo Fadenpartien der Stickerei ausgefallen sind, eine der linken Seite entsprechende Vorzeichnung auf der Leinwand erkennen. Dies ist aber nicht der Fall, ja es ist eine solche Vorzeichnung unbedingt ausgeschlossen; auch stimmen die Faden der Stickerei in allen Teilen des Chormantels, wie auch der übrigen Teile, durchaus miteinander. Wir können auch vorausnehmen, daß die Ornamentierung der Quadrate selbst darauf hindeutet, daß dieser Wechsel der Ornamentierung schon ursprünglich beabsichtigt war. Während nämlich sonst alle Quadrate, mit Ausnahme einiger unvollständiger am Rande**, mit Tierfiguren ausgefüllt sind, zeigen die gegen die



Gold- und Purpurgewebe, XIII. Jahrhundert

* Nebenbei bemerkt, ist auch die obere Sahlkante, wo nicht die späteren Ausbesserungen liegen, noch erhalten.

** Auch eines unvollständigen neben dem Markus-Löwen.

geometrische Flächenmusterung hin abschließenden Quadrate geometrische oder streng pflanzliche Ornamentierung, als sollte hier das Ende der Tierdarstellungen besonders gekennzeichnet und zugleich ein Übergang zu den strenger gemusterten Flächen geschaffen werden. Wir müssen uns also wohl mit dem Gedanken abfinden, daß wir den Chormantel heute nicht nur in der Hauptsache und in der ursprünglichen Ausdehnung vor uns haben, sondern daß die Verschiedenheit der Dekoration auch schon von Anfang an vorhanden und beabsichtigt war; doch wollen wir aus dieser Tatsache einstweilen noch keine Folgerungen ziehen.

Ob unser Pluviale ursprünglich ein Caputium hatte, ist heute wohl schwer zu entscheiden; war aber eines vorhanden, so kann es wohl nur ganz klein gewesen sein, etwa wie bei dem reichfigurierten Pluviale Nikolaus IV. in Ascoli Piceno oder bei dem Pluviale in Hildesheim, das sich heute im South Kensington Museum befindet. Ein größeres Caputium hätte die reiche Figurenstickerei in der Mitte des oberen Rückenteils gedeckt.

Wir sehen hier ein großes Rund von vier kleineren Runden umgeben und mit geometrischer Füllung dazwischen. In der Mitte ist die Madonna mit dem Kinde thronend zwischen zwei hoch emporwachsenden Lilienstämmen dargestellt; in den kleineren Kreisen finden wir die vier, auch inschriftlich gekennzeichneten, Evangelistensymbole; die zwei oberen sind allerdings nur mehr teilweise vorhanden, sonst durch das erwähnte Flickwerk ersetzt. Die Umschriften um die Hauptdarstellung (Abbildung auf Seite 627) lautet: ✝ CELI · MATRONA · CHVNEGVNDIS · SVSCIPE · DONA · CASVLA · CV̄ · CAPPA · PLACEAT · TIBI · CELICA · MATER. (Herrin des Himmels, nimm an die Geschenke der Kunegunde; die Casel mit der Cappa möge Dir gefallen, himmlische Mutter!)

Die Seidenfaden der Stickerei im Kreise selbst sind vielfach verlorengegangen; doch tritt die Vorzeichnung so klar hervor, daß man über Motiv und Bewegung nicht im unklaren sein kann, ja die kunstgeschichtliche Betrachtung hat in mancher Hinsicht durch die Aufdeckung der Vorzeichnung vielleicht gewonnen. In den Gewandteilen unten sind übrigens noch die Stichlücken der verlorenen geometrischen Füllungen zu erkennen. Außerordentlich überraschend ist das Motiv der säugenden Madonna; immerhin steht es auch im Mittelalter nicht ohne Parallele da. Wir verweisen hier nur auf die berühmte „Madonna von Aquileja", die Prälat Professor Heinrich Swoboda in dem vom Grafen Lanckoroński herausgegebenen monumentalen Werke „Der Dom von Aquileja" (Wien 1906, Seite 120 ff.) abgebildet und eingehender besprochen hat; es findet sich daselbst auch die Literatur über die Frage der „säugenden Madonna" zusammengestellt. Wir heben hier nur einige Worte Swobodas hervor: „Im Malerbuche vom Berge Athos kommt . . . die »mit Milch nährende« als Titel, aber nicht als ikonographischer Gegenstand vor, der in der byzantinischen Kunst bisher nur an dem Relief der Pariser Nationalbibliothek . . . nachgewiesen wurde. Jüngere byzantinische Bilder gleichen Inhalts finden sich im Museo cristiano des



Kasel des Gößer Ornats, Rückseite im jetzigen Zustande

Vatikans und zahlreich in der Accademia von Ravenna. In der abendländischen Kunst ist das gleichzeitige Auftreten vieler solcher Bilder im XII. Jahrhundert auffällig.... Derselben Zeit rechnen wir auch das von Aquileja zu. Rohault de Fleury vermutet einen Zusammenhang mit den Milchreliquien." Swoboda weist dann auf die deutschen und provenzalischen Lieder hin, „die sich, auch von den Apokryphen angeregt, mit der Kindheit Jesu beschäftigten und nach Jahr und Monat angeben, wann das Christkind zu laufen, zu sprechen begann und wann es entwöhnt wurde..... In der bildenden Kunst scheint diese Darstellung auch mit den bekannten Krippenbildern zusammenzuhängen." Nebenbei bemerkt ist derselbe Zug ausführlicher Schilderung der

Jugend Christi auch schon in der Dreikönigsdarstellung des Antependiums zu bemerken gewesen.

Daß die Tierdarstellungen des Pluviales zum Teile nach unten, zum Teile nach links gerichtet sind, erklärt sich daraus, daß der Mantel eben zum Teile nach vorne fallen sollte, wobei dann die jetzt nach der Seite gerichteten Tiere aufrecht erscheinen.

Die Gründe der einzelnen Felder sind blau, rot, grün, gelb oder violett gehalten, und zwar reihenweise — in schrägen, von links unten nach rechts oben ansteigenden Reihen — von gleicher Farbe. Manche Felder haben innerhalb der großen Trennungsbänder mit dem Hakenkreuzornamente auch noch schmale rahmenförmige Ränder in einer vom Grunde abweichenden Farbe; auch diese besonders eingerahmten Felder erscheinen in derselben Anordnung diagonal nach rechts emporsteigend.

Wir verweisen auf diese systematische Anordnung, die selbst in der farblosen Abbildung durch die verschiedene Tönung einigermaßen hervortritt, weil uns die Erkenntnis dieses diagonalen Anordnungssystems im weiteren bei der Rekonstruktion der stärker veränderten Kasel wichtige Dienste leisten wird. Betreffs der Auswahl der Tiere liegt es nahe, an den Physiologus zu denken; doch stimmen die Tiere nicht mit ihm. Es scheint, daß einfach übliche Stoffmotive übernommen wurden. Alle die Tiere, die wir hier finden, die Adler, die Greifen, die Pferde, die Drachen, die Steinböcke, die Vögel und so fort, selbst die halb menschlichen und halb tierischen Gestalten und die Türme finden wir auf Stoffen der romanischen und frühgotischen Periode als gewöhnliche Dekorationsmotive*; es sind die derartig geschmückten Stoffe aber fast durchaus orientalischer Herkunft oder wenigstens in Italien (im Norden nur in verschwindend geringem Maße) nach orientalischen Vorbildern ausgeführt worden.

Es genüge, hier auf die näheren Ausführungen in des Verfassers Werk über die „Künstlerische Entwicklung der europäischen Weberei und Stickerei" (Wien 1904, Seite 113ff. und Seite 130ff.) hinzuweisen sowie auf die zahlreichen daselbst gebotenen oder angeführten Abbildungen. Hier sei auf Seite 631 nur ein Stück wiedergegeben, um die beim ersten Anblicke nicht leicht kenntlichen Elefantendarstellungen (zum Beispiele in dem Quadrate, das unter dem in der Mitte des Pluviales eingesetzten Stücke zu sehen ist) klarer zu machen**.

Wenn einige der Motive, wie außer etlichen Tieren zum Beispiele der „elfenbeinerne Turm", besondere christlich-symbolische Bedeutung haben, so beruht dies eben darauf, daß auch für die christliche Symbolik außer dem Physiologus die üblichen Kunstmotive, also vor allem die Stoffmotive

* Seltener sind wohl Kamele, wie sie zum Beispiele auf der Tunicella zu sehen sind (Abbildung auf Seite 649); doch kommen Kamele schon im XI. Jahrhunderte auf dem berühmten „Teppich von Bayeux" und am Tore der Kirche zu Lusignan bei Poitiers (XI. bis XII. Jahrhundert) sowie im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg vor. Besonders seit den Kreuzzügen waren sie gewiß auch in Abbildungen verschiedener Art bekannt. Dromedare werden übrigens in der Legende als Reittiere der heiligen drei Könige erwähnt.

** Die Abbildung auf Seite 631 nach Bock „Liturgische Gewänder", I, Tafel III.



Kasel des Gößer Ornats, Vorderseite im jetzigen Zustande

Anhaltspunkt und Ausgangspunkt geboten haben. Man zieht symbolische Vergleiche natürlich mit Dingen, die man zu sehen gewohnt ist; da ist es denn gleich, ob man sie in der Natur oder in der Kunst zu sehen gewohnt ist. Die Abbildungen auf Seite 628 und 629 stellen österreichische und eine süddeutsche Münze aus dem zweiten Viertel des XIII. Jahrhunderts dar* und zeigen ganz ähnliche Motive, wie wir sie auf unserem Pluviale sehen und auf andern Stücken unseres Ornats finden werden; wir gewahren auch die symmetrischen, die miteinander verschlungenen Tiere, die Tiere mit gemeinsamem Kopf und andres; auch die Form der Krone und die Lilienform des Szepters auf der einen Münze findet Vergleichspunkte auf unseren Stickereien. Ähnliche Bildungen wie diese einfachen oder symmetrischen, doppelköpfigen und anders

* Nach dem Jahrbuche der k. k. Zentralkommission, 1905, Sp. 289 ff.

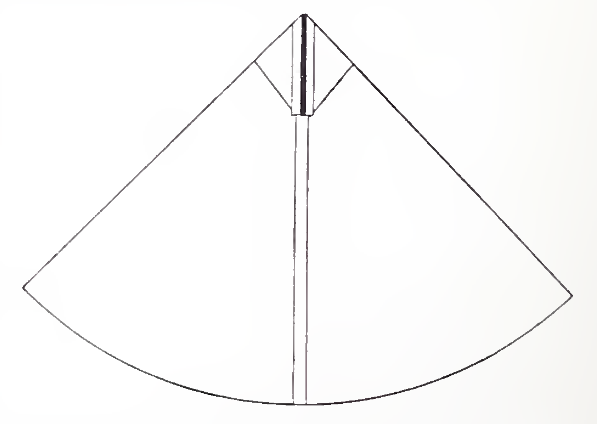


Siegel aus dem XIV. Jahrhunderte

geformten Tiere gingen im XII. und XIII. Jahrhundert bekanntlich auch in die Wappen über und haben sich dort bis heute erhalten.

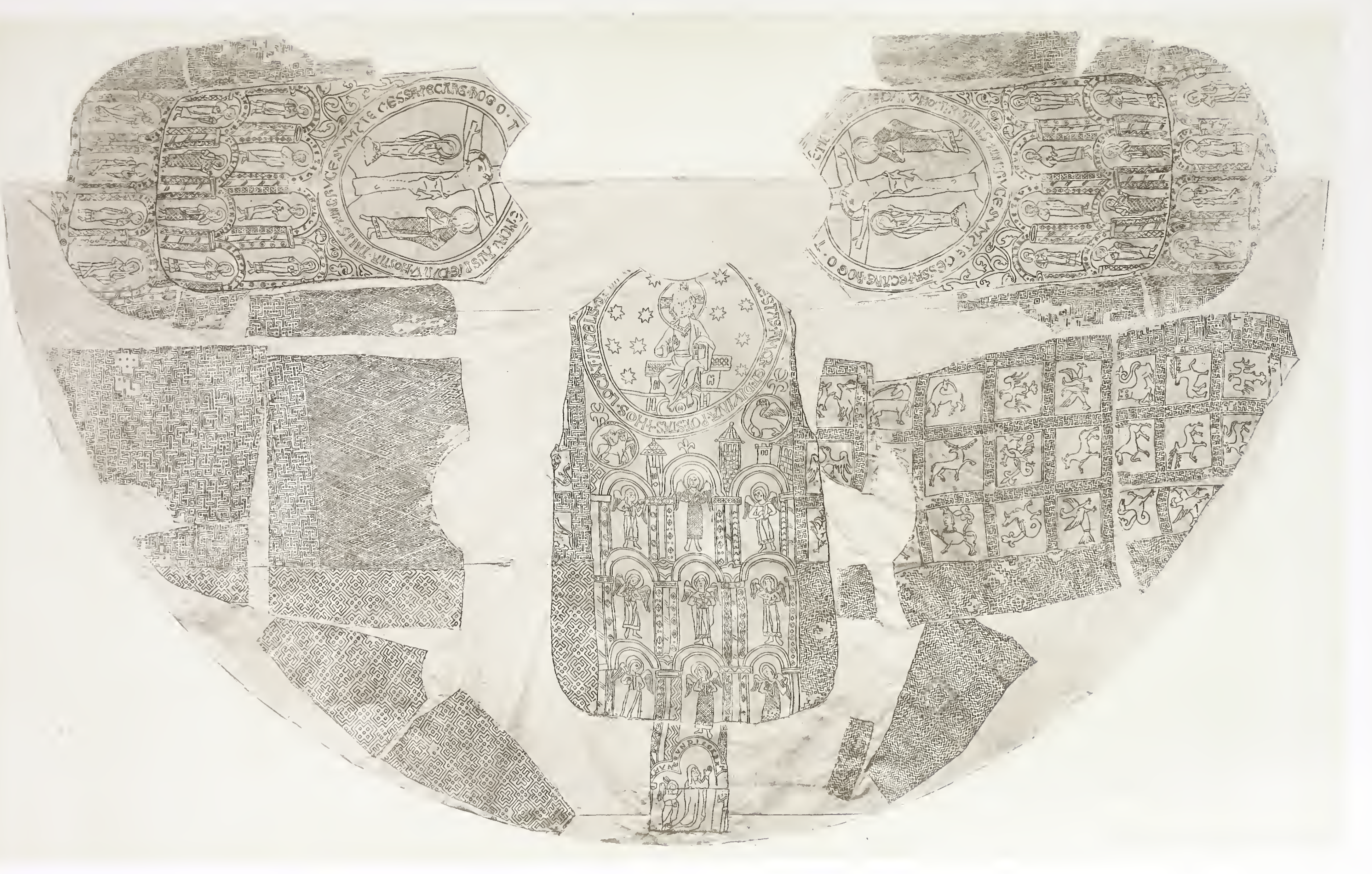
Die Tiere und Fabelwesen sind übrigens — wohl hauptsächlich aus den Stoffen — schon lange in die allgemeine Kunstsprache eingedrungen; es sei zum Beispiele nur an die reichen Darstellungen dieser Art in der St. Severuskirche zu Boppard (um 1230)* erinnert oder an die merkwürdigen Tonfliesen des XIII. Jahrhunderts aus der früheren Basilika auf dem Vyšehrad zu Prag**. Es brauchte also nicht immer gerade ein Stoff als Muster unmittelbar vorzuliegen; aber er war, wie gesagt, wohl der ursprüngliche und immer der beweglichste Vermittler solcher Motive. Mit dem geometrischen Muster auf der rechten Seite des Pluviales möge man die auf Seite 630 abgebildete Borte einer Mitra zu St. Peter in Salzburg vergleichen***. Besonders die schräg ansteigenden Bänder mit den Quadraten sind dem mittleren Ornamentteile der rechten Seite des Pluviales nahe verwandt. Man übersehe dabei nicht, daß am Pluviale wieder verschiedene geometrische Flächenfüllungen aneinander stoßen; es war ähnliches schon an beiden Seiten des Antependiums zu beobachten.

Wir gehen nun zur schwierigsten Frage über, der nach der ursprünglichen Gestaltung der Kasel, da sich aus der Lösung dieser Frage manche andre Erkenntnis, besonders bezüglich der Tunicella und Dalmatika, von selbst ergibt. Ganz klar ist es, daß die Kasel heute nicht die ursprüngliche Form haben kann; es ist diese Art der „Geigenform“ erst in der Renaissance- und Barockzeit üblich. Auch ist es ja ganz offenbar, daß sowohl Vorder- als Rückseite (Abbildungen auf Seite 633 und 635) heute nach allen Seiten unorganisch und rücksichtslos abgeschnitten sind. Es ist nun schon früheren Beobachtern nicht entgangen, daß die bereits erwähnten, in das Pluviale eingesetzten Teile zur Kasel gehören müssen; betreffs der andern Teile, die sich an den verschiedenen Stücken des Ornats als Ausbesserungen finden, und der eigentlichen alten Kaselform blieb man jedoch völlig im Unklaren. Es ist nun aber gelungen, die ursprüngliche Form in ihrer Hauptsache wieder zu sichern und den größten Teil der alten Kasel wieder zusammenzubringen, und zwar so, wie es auf den beiden Tafeln zu erkennen ist. Es wurde diese Zusammenstellung, nebenbei bemerkt, nur in Pausen vorgenommen; aus den Originalen wurden die eingesetzten Stücke nicht entfernt. Denn so, wie die Stücke sich heute darstellen, ent-



Schema einer Kasel in St. Elia, XII. bis XIII. Jahrh.

* Borrmann, „Wand- und Deckenmalereien“.
** Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, 1903. Abbildung 110. Auch die Fliesen aus St. Emmeram in Regensburg, jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg, wären zu vergleichen.
*** Nach Bock, „Liturgische Gewänder“, II, T. XVI.



KASEL DES GÖSSER ORNATS IM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE

REKONSTRUKTION DER URSPRÜNGLICHEN GLOCKENFORM (ES SIND NUR DIE WIRKLICH ERHALTENEN TEILE EINGEZEICHNET, DIE VORDERSEITE IST OBEN ZWEIMAL DARGESTELLT)





(VORDERSEITE) (RÜCKSEITE)

KASEL DES GÖSSER ORNATS IM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE

REKONSTRUKTION DER URSPRÜNGLICHEN GLOCKENFORM (ES SIND NUR DIE WIRKLICH ERHALTENEN TEILE GENAUER AUSGEFÜHRT)

AUS DER K. K. HOF- UND STAATSDRUCKEREI



sprechen sie wenigstens dem Zustande irgendeiner Zeit ihrer Verwendung, wenn auch nicht dem ursprünglichen; hätte man die Teile aber auseinandergenommen und wieder zusammengesetzt, so hätte man lauter Unvollständiges und den Zustand gar keiner alten Periode erhalten. Es wurden nur einzelne Nähte sorgfältig aufgetrennt, um die eingeschlagenen Ränder, wo es unbedingt nötig schien, untersuchen zu können. Es ist begreiflich, daß die einzelnen Stücke, die heute oft ganz gegen ihre Fadenrichtung eingesetzt sind, sich im Laufe der Zeit verzogen haben und daher manchmal um eine Kleinigkeit nicht zu stimmen scheinen; doch ist es in allen Fällen klar, daß es sich eben um bloßes Verziehen handelt, das sich denn in den einzelnen Partien noch deutlich verfolgen läßt. Es sei hier bemerkt, daß die Rekonstruktion mittels Durchzeichnungen, die auf Pausleinwand mit weicher schwarzer Kreide ausgeführt worden sind, vorgenommen wurde; man hat diese Materialien gewählt, um die Stickereien möglichst zu schonen und doch Umrisse zu erhalten, die kräftig genug wären, um bei verkleinerter Wiedergabe noch deutlich hervorzutreten*.


Malerei aus St. Giovanni in Laterano, Rom, nach einem Manuskripte in Mailand

Über die außerordentlich erscheinende Größe der Kasel darf man sich nicht wundern. Auch die erst vor kurzem von P. Ehrhardt wieder zusammengesetzte Kasel aus einem Sarge mit den Gebeinen des seligen Valassano, eines ravennatischen Erzbischofs aus dem IX. Jahrhunderte, hat ungefähr dieselbe Größe. Nach einer Tabelle, die Rohault de Fleury in seinem Werke „La Messe“ (VII., Seite 179) bietet, scheinen übrigens gerade im XII. und XIII. Jahrhunderte besonders große Kaseln beliebt gewesen zu sein; wir erinnern nur an die in Florenz,

* Man hat nur bei der Musterung links unten auf Tafel I an Stelle der abgetreppten Linien, wie man sie auf der Abbildung auf Seite 633 links unten erkennt, gerade Linien gegeben, weil das Bild bei der Verkleinerung sonst allzu verwirrend geworden wäre. — Ein Teil, der zu dem Wenigen gehört, dessen Zusammengehörigkeit mit der Kasel bereits von andrer Seite vermutet wurde, ist leider noch in den letzten Jahrzehnten verloren gegangen. In dem angeführten Aufsatze Pfarrer Finsters („Der Kirchenschmuck“ 1874) heißt es auf Seite 42: „Das vom großen Medaillon [der Rückseite der Kasel] weggeschnittene Stück findet sich am Ende des rechten Ärmels an der Dalmatika angestückt, enthält aber den fortgefallenen Teil des Spruchbandes .... Neben diesem Teil des Spruchbandes stehen auf diesem abgeschnittenen Stück rechts und links oberhalb zwei mit den unteren korrespondierende Kreisflächen, deren eine die Engelsfigur darstellt mit der sonderbaren Umschrift „Mathias“ und die andere den geflügelten Adler mit dem Spruchband „Johannes“. Dieses weggeschnittene Stück mißt in seiner Höhe 16 Zentimeter ....“ Dieser am Ärmel der Dalmatika angesetzt gewesene Teil fehlt, wie gesagt, heute; es ist sogar auffällig, daß der eine Ärmel der Dalmatika kürzer ist als der andere. Vielleicht hat irgend jemand das Stück einmal abgetrennt, um zu versuchen, ob es wirklich an die Kasel passe, und hat es dann in Verlust geraten lassen.



Manipel, XII. Jahrhundert

Brauweiler, Tournay, Provins, S. Yves. Natürlich mußte eine solche Kasel, wie es etwa die Abbildung auf Seite 636* zeigt, beim Gebrauche in Falten über den Armen liegen; mit den steifen späteren Kaseln wäre das selbstverständlich ganz unmöglich gewesen.

Es ist hier nicht möglich, alle die Einzelheiten anzuführen, die zu dem auf der Tafel dargestellten Schlußergebnisse geführt haben; es sollen aber bestimmte Gesichtspunkte angegeben werden, die es ermöglichen, die Richtigkeit nachzuprüfen. Als Ausgangspunkt der Betrachtung diene das Mittelstück. Daß der unten ansetzende Teil hinzugehört, kann keinem Zweifel unterliegen, da die Füße des einen Engels von dem großen Stücke sich noch auf ihm befinden; auch die Säulen finden ihre natürliche Fortsetzung. Links oben ist an das zusammenhängende Mittelstück ein Teil mit zwei Hirschen und mit einem Adler darunter angesetzt; besonders der Adler, dessen Flügel in das große Stück hineinreichen, macht den Anschluß klar. Oben neben den Hirschen schließt dann ein größerer Teil mit zwölf mehr oder weniger erhaltenen Quadraten und geometrischen Ornamenten an. Das steinbockartige Tier reicht zum Teile in das vorhergehende Stück hinein und sichert dadurch die Anordnung. Schon hier ergibt sich ganz deutlich, daß wie beim Pluviale die Grundfarben der Quadrate diagonal angeordnet sind; es wurde mit dieser Erkenntnis ein wichtiger Gesichtspunkt zur Kontrolle und zur Weiterführung in die nächsten, weiter rechts ansetzenden Teile gewonnen. Besonders wichtig war aber noch eine zweite Beobachtung. Es zeigte sich nämlich bei genauer Untersuchung, daß sich in dem großen Mittelstücke ungefähr am Fußende der obersten Säulenstellung von rechts nach links zwei unter der Stickerei aneinandergenähte Sahlkanten der Leinwand hinziehen. In der Reproduktion tritt dies übrigens viel deutlicher hervor als im Originale, da man die halbkreisförmige Hilfsleinwand der Pause absichtlich an dieser Stelle zusammengenäht hat und dies sich durch die Pausen hindurch geltend macht. Der große Halbkreis auf der Tafel I soll nämlich die ursprünglich dem Zeichner vorliegende Leinwand, die dann bestickt wurde, darstellen. Ebenso wie beim Pluviale reichte die Stoffbreite nicht aus; diese Stoffbreite, die uns das Antependium und das Pluviale durch beide

* Nach Rohault de Fleury, „La Messe“, VII, Seite 166.

erhaltenen Sahlkanten sichern, beträgt etwas über einen Meter — kleine Unterschiede sind, besonders bei der alten Webart, natürlich möglich. Wir haben hier bei der Kasel also die eine Sahlkante des oberen Streifens, die durch die mittlere Bogenreihe von rechts nach links hindurchläuft, erhalten. Nun setzt sich diese Linie mit der angenähten Sahlkante des unteren Streifens auch in den Stücken fort, die aus verschiedenen Gründen seitwärts unten angereiht wurden, und bestätigt dadurch unsere Anordnung.

Die weitere Fixierung dieser Teile erfolgte dadurch, daß einige Stücke rechts direkt mit den Tierornamenten zusammenhängen und daß von beiden Seiten her der Übergang zur Vorderseite der Kasel gefunden werden mußte. Die anscheinend zusammenhanglosen Teile an der Kasel unten konnten wieder durch das Ergebnis einer andern Beobachtung fixiert werden. Es zeigte sich nämlich, daß nicht nur die Gründe der Quadrate in ihren Farben diagonal angeordnet sind, sondern daß dieses Prinzip diagonaler Anordnung auch bei den reihenweise wechselnden geometrischen Musterungen auf beiden Seiten unten eingehalten ist; allerdings steigen bei dem Teile links unten die Diagonalen auf der einen Seite von links an, auf der andern von rechts und stoßen dann aneinander. Diese Anordnung von zwei Seiten her haben wir aber auch beim Pluviale in der Stellung der Tiere gefunden und sehen sie auch an der Kasel rechts bei den Quadraten mit den Tieren; es hängt dies eben auch hier mit dem Falle des Gewandes nach zwei Seiten zusammen, wie dies auf Tafel II links deutlich zu erkennen ist.

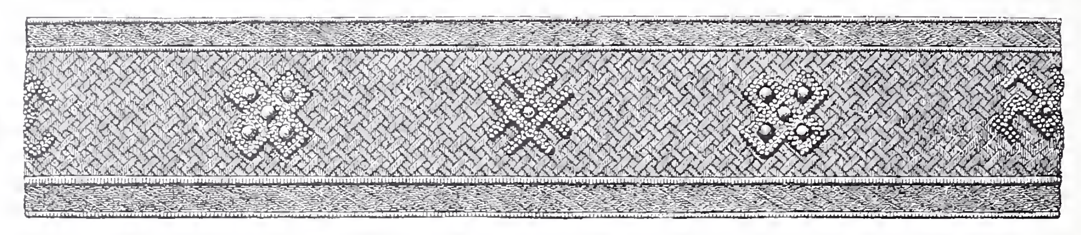
Bemerkt sei noch, daß die geometrische Musterung der linken Seite, die schon auf den ersten Blick deutlich in drei Teile zerfällt, ganz links noch in ein viertes Motiv übergeht. An dem untersten Stück der geometrischen Musterung scheint sich übrigens noch das ursprüngliche Ende der Stickerei erhalten zu haben. Dadurch, daß das Vorderteil auf der Tafel I zweimal dargestellt ist, erkennt man, daß das Muster von beiden Seiten her richtig zusammenläuft. Es ist somit auch klar, wie die Vorarbeit für die Ausführung der Kasel hergestellt wurde. Zunächst wurde ganz ähnlich wie



Mitra des heil. Thomas von Canterbury im Schatze zu Sens, XII. Jahrhundert

beim Pluviale ein großes halbkreisförmiges Leinenstück von etwa 180 Zentimeter im Halbmesser aus zwei parallelen Leinenbahnen, von denen die obere der ganzen Breite nach verwendet wurde, hergestellt.

Wenn man diesen großen Halbkreis mit einer Hälfte der Längsseite an die andre brachte, so ergab dies naturgemäß einen Kegelmantel (Abbildung auf Seite 636, unten*); dies ist die tatsächliche Form der alten Kaseln, bei denen man nur vorne oben einen Schlitz ließ, um den Kopf hindurchzustecken (vergleiche die Abbildung auf Seite 637**), wobei der rückwärtige Teil am Halse höher aufstehen oder niedergeschlagen sein konnte. Solche Kaseln sind noch in größerer Zahl erhalten, so etwa die erwähnten Kaseln aus St. Blasien. Diese und ähnliche Stücke sind aber über die ganze Fläche ziemlich gleichmäßig mit Musterung (Kreisen mit Figuren oder andern Ornamenten) bedeckt und haben an der geraden Seite allenfalls gestickte oder aufgenähte Längsborten, die man beim Zusammenschlagen ganz unbesorgt vorne nebeneinander die Mitte herablaufen lassen konnte. Anders steht es aber bei unsrem Ornate, bei dem die Mitte vorne eine breite zusammenhängende Darstellung zeigt; man erkennt sofort, daß hier das Auftragen der



Gewebte Borte mit Perlenstickerei von einer Mitra im Dome zu Salzburg

Zeichnung des vorderen Mittelteils auf die kreisförmige Leinwand zu großen Unzukömmlichkeiten hätte führen müssen. Man hätte zum Beispiele von dem Gekreuzigten ein Stück links oben und ein Stück rechts oben zeichnen müssen; beim Sticken wäre dies schon gar störend, wenn nicht undurchführbar, gewesen. Man zeichnete daher die Vorderseite auf ein eigenes Leinwandstück, das man aber der Länge nach benutzte, um keine Quernaht nötig zu haben. Tatsächlich findet man auch auf der Vorderseite links oben noch die eine Sahlkante unter der Stickerei hindurchgehen; auf der andern Seite ist keine Sahlkante vorhanden, sondern die Leinwand ist hier abgeschnitten, da die Bahn eben breiter war als nötig. Es wäre nun störend gewesen, die Leinwand vorne doppelt zu haben und so nähte man das gesonderte Vorderstück nicht auf den gesamten geschlossenen Leinenkegel auf, sondern schnitt die unnötigen vorderen Teile des Kegelmantels aus und nähte die vordere Leinenbahn nicht auf, sondern an das Übrige. Die Bestickung erfolgte allem Anscheine nach noch auf den getrennten Leinenstücken.

So kompliziert dieser Vorgang in der Beschreibung erscheint, so einfach und zweckmäßig ist er in Wirklichkeit.

* Nach Joseph Braun, „Die Liturgische Gewandung“ (Freiburg i. Br. 1907), Abbildung 87.
** Nach Rohault de Fleury, „La Messe“, VII, Seite 132.

Auf der zweiten Tafel erkennt man, wie wundervoll alles zusammenschließt; man sieht aber auch deutlich, wie sonderbar die Austeilung des Ornaments ist; auf der rechten Seite der Kasel herrscht das Tiermuster vor, auf der linken finden wir außer drei kleinen Feldern, die dicht am rückwärtigen Mittelstücke für Tierbilder ausgespart sind, nur geometrische — allerdings außerordentlich abwechslungsreiche und farbenprächtige — Musterungen.

Es ist dasselbe eigentümliche System der Gegensätzlichkeit, wie wir es am Pluviale beobachtet haben und wie wir es noch im weiteren bei der Betrachtung des Ornats erkennen werden. Aber wenn unser Stück auch ganz vereinzelt stünde, so könnte man an dieser Sonderbarkeit nicht zweifeln,



Teil eines Antependiums im Dome zu Halberstadt

da es Tatsachen gegenüber eben nur Erkennen, nicht aber Leugnen geben kann. Wir werden aber auch sehen, daß sich in dieser zunächst sonderbaren Anordnung ein ganz bestimmtes Kunstprinzip ausspricht.

Wir wollen nun ganz rasch die einzelnen Darstellungen der Kasel ins Auge fassen und zwar zunächst die jetzige Rückseite (Abbildung auf Seite 633). Diese muß übrigens auch die ursprüngliche Rückseite gewesen sein, da die Vorderseite des oben nötigen Schlitzes wegen kürzer gehalten war, was sich bei der Rekonstruktion übrigens ganz von selbst ergibt. Wir sehen also oben auf der Rückseite zunächst in einem großen Kreise Christus als Lehrer der Welt thronend, vom Sternenhimmel umgeben, die „majestas domini"; vom Kopfe ist wieder fast nur die Vorzeichnung erhalten.

Die Inschrift des Kreises, die mit dem Ausschnitte oben aber zum Teile verloren gegangen ist*, lautet, so weit sie sich noch feststellen läßt: ✝ HOS ·

* Vergleiche die Anmerkung auf Seite 637.

LOCAT · INCELIS · Qb (quibus) · EST · A ······ mAIESTAS · AMOR · ET · DIVINA · PO'ESTAS (potestas) · (Diese ordnet er in den Himmeln, denen ist ······ Macht, Liebe und göttliche Kraft*.)

Jedenfalls bezieht sich diese Inschrift auf die Gestalten unten, die wohl als die neun Chöre der Engel aufzufassen sind.

Um die „majestas domini" waren wieder die vier Evangelistensymbole geordnet, von denen aber die zwei oberen heute vollständig verloren gegangen sind; sie müssen ursprünglich fast auf den Achseln gelegen haben.

Im untersten Teile der Kaselrückseite sehen wir das heute im Pluviale unterhalb der thronenden Madonna eingesetzte Stück (Abbildung auf Seite 625). Die Inschrift über der betenden Gestalt lautet: CHVNEGVNDIS · ABAT(issa) ····, so daß wir hier offenbar wieder die Verfertigerin oder Leiterin der Stickarbeit vor uns haben. Es sei hier eine Kleinigkeit bemerkt, weil sie im Zusammenhange vielleicht nicht ganz belanglos ist; es steht nämlich in Wirklichkeit in der Stickerei nicht „Chunegundis abatissa . . .", sondern „Chunegundisoabatissa" (in großen Buchstaben). Es ist aus dem Trennungspunkt oder kleinen Trennungskreis zwischen den zwei Worten beim Sticken ein großes O geworden; da die Seide im Innenraume des O aber abgeschabt ist, erkennt man noch den viel kleinern vorgezeichneten Trennungskreis.

Es ist wohl offenbar, daß die Stickerin die Vorschreibung mißverstanden hat, was wohl weniger wahrscheinlich ist, falls Zeichner und Stickerin an ein und demselben Orte waren oder falls der Zeichner, der für seine Zeit offenbar ein Künstler war, die Ausführung der Stickerei selbst überwachte.

Merkwürdig ist noch die Unsymmetrie der Türme über den Bogenstellungen und der Evangelistensymbole selbst. Von äußerem Zwange kann hier gewiß nicht gesprochen werden, sondern nur von künstlerischer Freiheit und Absicht. Daß die Bogen noch Rundform zeigen und nicht zugespitzte Gestalt haben, darf uns nicht verwundern; auch das prächtige Antependium von St. Jodokus in Eger, das wahrscheinlich erst nach 1268 entstanden ist, zeigt noch romanische Bogen, aber auch die Kasel des XIII. Jahrhunderts aus Angers, die Rohault de Fleury in seinem Werke „La Messe" auf Tafel DCX abbildet**.

Was die Gestalten selbst betrifft, so ließe sich etwa auf die um 1220 entstandene Hamersleber Bibel in der Gymnasialbibliothek zu Halberstadt***

* Wir glauben, daß so wie bei der Inschrift des Pluviales das ✠ das Zusammentreffen von Anfang und Ende der Inschrift bedeutet. Bock und Theußl beginnen mit Majestas oder Amor zu lesen. Es wäre nun allerdings möglich, daß in dem großen fehlenden Teile oben auch ein größeres Zeichen vorhanden war; ein bestimmter Grund zu einer solchen Annahme ist aber nicht vorhanden. Gegen unsere Annahme spricht auch nicht, daß die verschiedenen Inschriften einmal oben, einmal unten beginnen; es entspräche nur dem Prinzip des Gegensatzes, der durch die ganze Arbeit geht. Nebenbei bemerkt, wird bei den Annahmen Bocks und Theußls (Finsters) der fehlende Raum anscheinend auch nicht ausgefüllt und der Kreis mußte doch unbedingt geschlossen sein. Außerdem erhält man so am Ende einen Reim, wie auch auf der andern Seite der Kasel. Nach dem ••EST•A•• finden sich in dem eingeschlagenen Teile Spuren zweier Buchstaben, von denen der zweite wohl ein E ist; Finster (Theußl) denkt an Alleluja, doch füllt dieses Wort kaum den ganzen fehlenden Raum.

** Zu vergleichen wäre auch die berühmte (in der Anlage etwas ältere) Elisabeth-Kasel im Dome zu Erfurt (V. Doering, Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, Tafel 36).

*** „Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen", XIV. Heft, Tafel 3.

hinweisen, die ganz ähnliche Proportionen, Haltung, Kopfform, Hände, Füße, Wiedergabe der Haare, wie unsere Darstellungen zeigt, nebenbei bemerkt



Dalmatika des Gößer Ornats, Rückseite im jetzigen Zustande

auch die — freilich seit Jahrhunderten üblichen — dekorativen Türme. Von räumlich näherliegenden Werken könnte unter anderm das Antiphonar in St. Peter zu Salzburg zum Vergleiche herangezogen werden, obgleich es

etwas älter ist; doch ging damals die Entwicklung ja nicht so rasch vorwärts. Besonders der lehrende Christus* bietet viele Vergleichspunkte.

Auch die Vorderseite der Kasel (Abbildung auf Seite 635) zeigt einen großen Kreis mit Bogenstellungen darunter, hier zwölf an der Zahl; vier davon sind heute, wie bereits erwähnt, zur Ausbesserung des Pluviales (Abbildung auf Seite 625) verwendet.

In den Bogenstellungen finden sich die zwölf Apostel, mit Namen bezeichnet, oben Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes; die Inschrift herum lautet: ✠ IN CRVCE · SVM · P (pro) TE · CESSA · PECARE · ROGO · TE··········ICE · MORTALIS · P (pro) TE · DATV (datur) HOSTIA · TALIS ·** (Auf dem Kreuze bin ich für Dich. Höre auf zu sündigen, ich bitte dich . . . . Sterblicher, für dich wird gegeben ein solches Opfer).

Die Darstellung der Kreuzigung ist leider der vielleicht am meisten zerstörte Teil des ganzen Ornats, was übrigens leicht begreiflich ist, da der Geistliche diesen Teil während der Messe besonders häufig zu berühren und damit abzunutzen gezwungen war. Der obere Teil des Leibes Christi ist sehr abgewetzt, der untere, die Beine, sind aber ganz zerstört; es fehlt hier sogar die Grundleinwand und ist durch grüne Seidenausstopfung ersetzt. Bei diesem Stopfen ist, wie man auch auf der Abbildung erkennen kann, nicht nur der Stamm des Kreuzes sehr stark zusammengezogen, sondern auch der ganze Kreis mehr verschoben worden als es bei den andern Teilen des Ornats der Fall ist. Man kann auch nicht mit unbedingter Sicherheit sagen, ob die Beine Christi nebeneinander gesetzt waren oder eines über das andre; es ist aber wahrscheinlicher und entspräche auch mehr der früher angegebenen Zeit, daß das eine Bein über das andre gelegt war, so daß man drei Nägel anzunehmen hat, nicht vier, wie früher üblich war.

Übrigens fehlt auch bei den Füßen Mariens ein Teil der Leinwand; das Loch ist durch ein sehr roh darübergesetztes grünbesticktes Stück Stoff bedeckt***. Auffällig ist die kühne Form des Kreuzes und die lebhafte und ausdrucksvolle Bewegung der Gestalten, in denen die Strenge und Befangenheit früherer romanischer Zeit bereits vollkommen überwunden ist.

Bemerkt sei auch das Rankenwerk in den Zwickeln unterhalb des Kreises, womit man die Abbildung der Mitra auf Seite 639 vergleichen möge†. Doch haben die Ranken unserer Kasel schon etwas freieren Zug††. Bemerkenswert ist übrigens, daß sich auch bei der eben erwähnten Mitra die auf unserem Ornate so häufigen geometrischen Motive mit dem Rankenmotive vereinigt finden. Die Säulen sind ebenso wie auf der Rückseite sehr ab-

* Mitteilungen der k. k. Zentralkommission, 1869, Tafel XXI.

** Einige Buchstaben sind oben eingeschlagen, daher auf der Abbildung nicht zu sehen. — Bock liest: Mortalis Criste datur hostia talis in cruce sum Christe cessa precare rogi t . . . . Theußl liest: Ecce mortalis Christiane, talis hostia datus sum in cruce. Christiane, cessa peccare rogo te.

*** Das aber jetzt als einziger Teil des Ornats entfernt wurde, um die darunter liegenden Spuren an den Rändern des Loches zu sehen.

† Abbildung nach Bock „Liturgische Gewänder", II, Tafel XXIII. Vergleiche De Farcy „La broderie", Tafel XI.

†† Das gilt auch im Vergleich zur Kasel und Stola aus Mariaberg; siehe des Verfassers „Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei", Tafel 173.

wechslungsreich verziert und entsprechen damit spätromanischem Brauche, ebenso die reichgemusterten Gewänder.

Genau dieselben geometrischen Motive, die wir links unten auf der Rückseite der Kasel (Abbildung auf Seite 633) sehen, finden wir zum Beispiele auch in Perlenstickerei auf dem Streifen einer Mitra aus dem XIII. Jahrhunderte im Dome zu Salzburg (Abbildung auf Seite 640*) oder auf der Manipel aus dem XII. Jahrhunderte (Abbildung auf Seite 638) wieder**. Bei dem zuletzt genannten Stück wären auch die Motive der schmalen Längs-



Dalmatika des Gößer Ornats, Rückseite im jetzigen Zustand (ausgespannt)

streifen und die Tiere zwischen ihnen zum Vergleiche mit zahlreichen Teilen unsres Ornats heranzuziehen. Es sind dies wieder Werke des XII. bis XIII. Jahrhunderts. Etwas jünger ist der in Weißstickerei und etwas bunter Seide auf Dünnstoff ausgeführte Behang im Halberstädter Dome, wovon ein Teil auf Seite 641 wiedergegeben ist***; der senkrechte Streifen rechts und besonders der obere Teil des wagrecht laufenden Streifens zeigt ganz genau

* „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission" 1878, Seite 201.

** Nach Bock „Liturgische Gewänder II." Tafel XVIII, Text: Seite 80; NB. Auf Seite 170 und 171 daselbst als „Stola" bezeichnet.

*** Wir erlauben uns bei dieser Gelegenheit dem Herrn Superintendenten Dr. Hermes in Halberstadt für die bereitwillige Erlaubnis zur Abbildung den besten Dank auszusprechen.

dieselben Motive, die in dem linken unteren Teile unserer Kasel miteinander abwechseln*. Sehr bemerkenswert ist die Halberstädter Arbeit noch dadurch, daß über dem wagrechten und links neben dem senkrechten Stickereistreifen (in der Reproduktion allerdings kaum mehr kenntlich) ganz schmale gewirkte Borten aus Gold und bunter Seide laufen, auf denen wieder genau dieselben Ornamente zu sehen sind, so daß man annehmen kann, daß hier die offenbar aus dem Süden eingeführten Borten das unmittelbare Vorbild der Stickerei geboten haben.

Da wir durch die Rekonstruktion der Kasel die Rätsel, die uns die andern Stücke bieten, zum großen Teile schon gelöst haben, können wir bei der Betrachtung dieser andern Teile rascher vorgehen. Die Abbildung auf Seite 643 bietet uns zunächst die Rückseite der Dalmatika, des Diakonengewands, in hängendem, die Abbildung auf Seite 645 in gespanntem Zustande, die Abbildung auf Seite 647 die Vorderseite. Es ist zunächst wieder ganz klar, daß sich die Dalmatika nicht im ursprünglichen Zustande befinden kann, da von der Hauptdarstellung der Vorderseite oben ein großer Teil fehlt. Die Dalmatika muß länger, und zwar nach oben und nach unten hin ausgedehnter gewesen sein; dagegen ist die Breitenausdehnung, wenn man vom untersten Teile absieht, so ziemlich gesichert, da die keilförmigen Stücke zur Seite in der Hauptsache offenbar in ursprünglicher Weise an die Mittelteile ansetzen. Man sieht dies zum Beispiele schon bei den unvollständigen Quadraten der Vorderseite, wo rechts der Vogel und links das baumartige Gebilde auf die unregelmäßige Form Rücksicht nehmen. Nur wo die keilförmigen Teile der Vorder- und Rückseite aneinandersetzen, sind nicht mehr die ursprünglichen Enden der Stickerei erhalten.

Unbedingt nicht im ursprünglichen Zustande sind jedoch die oberen Teile der Vorderseite und die Ärmel**.

Der eine Ärmel scheint, nach der verschiedenen Stellung der dargestellten Tiere, allerdings von Anfang an ein Ärmel gewesen zu sein; die andern Teile gehören aber bis auf kleine Stücke (mit den Kreisen), die von der noch

* Zu vergleichen wären auch die Ornamente des Dorsales von Drübeck, das aber weit jünger ist als unser Ornat [„Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen“, VII. Heft (Grafschaft Wernigerode), Seite 39] und die Stola des heiligen Edmund im Schatze von Sens [De Farcy, am angeführten Orte, Tafel 13] sowie die Gewandmusterungen auf der Cappa von Hildesheim im South-Kensington-Museum (ebenda Tafel 20).

** In dem verdienstvollen Werke Josef Brauns „Die Liturgische Gewandung“ (Freiburg i. B. 1907, Seite 272) ist die Rückseite unserer Dalmatika abgebildet und dabei (auf Seite 273) folgende Bemerkung gemacht: „Die einzige mit Bildwerk bestickte Dalmatika aus dem XIII. Jahrhundert, welche im wesentlichen wohlerhalten auf die Gegenwart gekommen ist, befindet sich zu Göß in Steiermark . . . Die Veränderungen, die mit ihr vorgegangen sind, bestehen in der Hauptsache bloß in einer Verkürzung ihrer Länge und in einer Vergrößerung des Halsausschnitts . . . Ein Kunstwerk und schön kann die Dalmatika nicht gerade genannt werden, dafür ist die Arbeit zu derb, das Arrangement zu unruhig und die Farbengebung zu bunt, aber sie ist interessant und kunstgeschichtlich unzweifelhaft aller Beachtung wert.“ Hierzu muß nun bemerkt werden, daß die Bemerkung über das „unruhige Arrangement“ in dem Augenblicke nicht mehr zutrifft, wo festgestellt ist, daß gerade die von Braun abgebildete und offenbar hauptsächlich in Betracht gekommene Seite sich in ihrem ganzen oberen Teile durchaus nicht im ursprünglichen Zustande befindet, sondern ganz willkürlich eingesetzte Stücke der Kasel enthält. Wenn man unter Buntheit der Farbe Unruhe versteht, so trifft dies soweit zu, als gerade an diesem Stücke größere Beschädigungen stattgefunden haben und die Farben sich daher nicht mehr wie ursprünglich das Gleichgewicht halten. In gewissem Sinne derb sind die Formen; aber derb (und herb) ist noch nicht unschön oder unkünstlerisch.

zu besprechenden Tunicella hierher gewandert sind, eben der Kasel an und haben dort bereits ihre Stelle gefunden*. Die Rückseite zeigt außer der Tier-



Dalmatika des Gößer Ornats, Vorderseite im jetzigen Zustande

* Die oben (in der Anmerkung auf Seite 637) erwähnte geringere Länge des einen Ärmels, an dem ursprünglich ein Stück vom Halsausschnitte der Kaselvorderseite angebracht gewesen sein soll, ist besonders auf der Abbildung auf Seite 645 deutlich zu erkennen.

ornamentik, die jener auf der rechten Kaselseite einigermaßen ähnelt, aber größer gehalten ist, noch den besprochenen Kreis mit einer heute größtenteils zerstörten Darstellung der Verkündigung (?) und den Evangelistensymbolen herum. Die Inschrift, von der heute gleichfalls ein großer Teil fehlt, lautet: (domi) NVS · TECVM · BENEDICTA · TV · IN · M (uliebris). (Der Herr sei mit Dir, Gebenedeite Du unter den Weibern!)

Es ist auffällig, daß das geometrische Ornament unmittelbar unter dem Kreuze wieder unsymmetrisch gebildet ist und daß auch ein besonders ausgezeichnetes Feld, das noch einen eigenen Kreis um einen Leoparden zeigt, sich außerhalb der Mittellinie befindet. Dieser kleine Kreis trägt die folgende Inschrift: ✠ CHVNEGVNDIS · ABBATISSA · HOC · OPVS · EST · OPERATA. (Die Äbtissin Kunegunde hat dieses Werk ausgeführt.)

Aber auch in dem quadratischen Felde findet sich längs des Randes und außerdem noch auf dem oberen Rande eine Inschrift, und zwar in mittelhochdeutscher Sprache; sie lautet:

DEV · DIE · HIMELISCH · CHVNEGINNE · GEZIRET · HAT · MIT · DER · SIDEN · WAT · DEU · HELFE · IR · VNDE · IR · GESINDE · HIN · ZE · IR · HEILIGEM · CHINDE.

(Die die himmlische Königin geziert hat mit dem seidenen Gewande, die helfe sich und ihrem Gesinde hin zu dem heiligen Kinde*.)

Während die lateinischen Inschriften vorgezeichnet waren und, wie wir sahen, von den Stickerinnen sogar mißverstanden werden konnten, scheint hier keine Vorzeichnung vorzuliegen; die mittelhochdeutschen Worte sind ganz frei hingesetzt, fast wie freie Handschrift hinfließend mit stark wechselnder Ausdehnung der einzelnen Buchstaben. Man gewinnt den Eindruck, als wäre diese Aufschrift erst im letzten Augenblicke als Herzenserguß der Stickenden hinzugegeben worden; es ist nicht unmöglich, aber nicht nötig anzunehmen, daß die Inschrift erst nach dem Tode der Verfertigerin angebracht worden ist. Jedenfalls sind es Schrift und Deutsch des XIII. Jahrhunderts und bajuvarische Mundart, wie sie für die österreichischen Alpenländer entsprechend ist.

Über die Tierdarstellungen der Dalmatika wurde bereits oben gesprochen.

Wir gelangen nun zu dem fünften und letzten Stücke des Ornats, der Tunicella, dem Gewande des Subdiakons. Es ist hierbei schwer zu erkennen, was ursprünglich Vorder- und Rückseite war, da heute die oberen Teile, auch die Ärmel, fast völlig aus Bruchstücken der Kasel bestehen.

Wir bilden die eine Seite hier in hängendem und gespanntem, die andre nur in hängendem Zustande ab (auf Seite 649, 651 und 652).

Daß die allgemeine Form der ursprünglichen entspricht, geht unter anderm aus dem Pflanzenornamente der unvollständigen Kreise hervor (Abbil-

* *Deu* ist die bayrische Form für *diu* (Nominativus Singularis feminini generis des hinweisenden Fürwortes und Artikels), vergleiche Weinhold, Mittelhochdeutsche Grammatik, § 464; *die* ist Accusativ; das erste *ir* ist reflexiv, das zweite *ir* Genitiv statt des erst im XIV. Jahrhunderte allgemeinen *irer, ires* etc. — Finster nimmt statt der ersten drei Buchstaben *Chunegundis* an und statt des zweiten *deu: den.* Bock vermutet *persiden wat* (persisches Seidengewand, Gewand aus persischer Seide) anstatt *der siden wat.*



Tunicella des Gößer Ornats, Rückseite im jetzigen Zustande

dung auf Seite 651, links unten); auch gehören nach den Nähten, die Vorder- und Rückseite verbinden, die beiden Seiten sicher zusammen*. Wir haben

* Hier ist auch beim Zusammensetzen von Vorder- und Rückseite nicht wie bei der Dalmatica die Stickerei beschnitten worden, sondern man erkennt noch hinter dem Futter, ebenso wie an den Ansätzen der

also wieder einen auffallenden Gegensatz, hier nicht zwischen rechts und links, aber zwischen vorne und rückwärts zu bemerken. Auch sehen wir nun, daß kein Stück des Ornats dem andern gleich ist; selbst die Tierornamente in den Quadraten, die sich an der Kasel und an der Dalmatika finden, sind wenigstens in der Größe verschieden und verschieden durch ihre Stellung innerhalb der Gesamtanordnung des Gewandes (einmal rechts, einmal links).

Jedenfalls gehören die fünf Stücke aber trotzdem zusammen, da sie im ganzen Stile, in der Technik und im Materiale durchaus zusammenpassen; wir haben auch gesehen, daß sich die auf die Äbtissin Kunegunde bezüglichen Inschriften auf verschiedene Stücke verteilen. Wir sehen aber auch, daß kein einziges zur Ausbesserung verwendetes Stück ursprünglich etwa einem weiteren Ornatteile angehört hat, so daß wir weder mehr noch weniger als fünf Stücke anzunehmen haben*.

Jedenfalls ist der Ornat, wenn auch Stola, Manipel und andere Teile fehlen, geradezu ein Unikum in der Welt. Es gibt aus so früher Zeit wohl viele Kaseln, Dalmatiken, Antependien und andre kirchliche Stücke, gewiß auch viele von höherem Kunst-, historischem oder Materialwerte; aber es gibt sonst kaum fünf zusammengehörige, die Hauptteile eines zusammenhängenden Ornats bildende Stücke aus so früher Zeit. Darin beruht einer der großen Werte dieser Stickereien**.

Aber auch in anderer Beziehung ist der Ornat von höchster Bedeutung. Er ist auch rein künstlerisch betrachtet ungemein wichtig. Denn es gibt nur ganz wenige Stickereien aus romanischer Zeit, die uns die Farbenpracht der

Keilstücke, die ursprünglichen Enden der Stickerei. Bei den Keilstücken ist das, wie gesagt, auch an der Dalmatika der Fall. An der Tunicella sind unter dem heutigen groben Leinenfutter noch Spuren eines roten Seidenfutters zu bemerken.

* Ob bei der Auflösung des Klosters noch andere Teile des Ornats, wie Alba, Stola, Manipel, Kelchdecke vorhanden waren, ist ungewiß; Bock sagt zwar etwas unklar: (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1858, Seite 94) „Zu dem oben beschriebenen (eben dem Gößer) Meßornat haben sich auch noch einige Stolen erhalten, die ebenfalls in kompositorischer und technischer Beziehung für das Studium der älteren liturgischen Gewänder nicht ohne Interesse sein dürften. Gestickte Caporaltäschchen, Kelchbedeckung und das entsprechend ornamentierte Kelchtuch finden sich heute bei dem gedachten Gößer Meßornat nicht mehr vor. Desgleichen auch nicht mehr die Alben . . .“ Man könnte hiernach also annehmen, daß Bock noch zugehörige Stolen gekannt habe; von dem Verfasser wurden sie aber nicht gesehen, und dem jetzigen hochwürdigen Herrn Pfarrer Färber, aus dessen Händen die Stücke übernommen wurden, waren zugehörige Stolen und so weiter völlig unbekannt, so daß bei Bock wohl eine ungenaue Angabe oder ein Irrtum vorauszusetzen ist. Bock meinte vermutlich die von Pfarrer Finster in dem oben (Seite 614) erwähnten Berichte abgebildeten Stolen, die auch Rohault de Fleury in seinem Werke „La Messe“ auf Tafel DCXVII wiedergibt und im VII. Bande, Seite 68, (mit irrtümlichen Literaturangaben) kurz erwähnt. — Den Teil einer unserem Ornate nahverwandten Stola oder Manipel besitzt das k. k. Österreichische Museum (Textilnummer 1009). Ein 35 Zentimeter langer und ungefähr 6 Zentimeter breiter Leinenstreifen ist vollständig mit Rauten und geometrischer Musterung darin in bunter Seidenstickerei bedeckt. Unten setzt ein trapezförmiges Stück (mit Darstellung einer Madonna in bunter Seide und ganz wenigem Golde) an und daran hängen fünf dicke Seidenflocken von verschiedenen Farben. Obgleich dieses Stück nicht zu unserem Ornate gehört, so kann es doch zeigen, daß auch dessen kleinere Teile ganz gestickt gewesen sein können. Nebenbei bemerkt, besitzt das Museum (unter Textilnummer 762) auch eine 6 1/2 Zentimeter breite Seidenborte, die dem auf Seite 623 unten abgebildeten Stücke fast völlig gleicht.

** Durch die Güte des Herrn Dr. Ulrich Schmid erfahre ich, daß der rühmlichst bekannte Stiftsbibliothekar Dr. Adolf Fäh zu St. Gallen in der Schweiz demnächst in der „Walhalla“ (München) über einen in Spanien aufgefundenen vollständigen Ornat, anscheinend deutscher Herkunft, berichten wolle; doch stammt auch dieser Ornat nach freundlichen direkten Mitteilungen Dr. Fähs erst aus der Mitte des XV. Jahrhunderts. Auch andere von dem Genannten in Spanien aufgefundene, sonst sehr bemerkenswerte, Paramentenschätze reichen wohl kaum in die Zeit unserer Arbeiten zurück.

damaligen Kunst in so wundervoller, fast unvergleichlicher Weise vor Augen führen können; diese überraschende Erhaltung mag, abgesehen von dem trefflichen Materiale, damit im Zusammenhange stehen, daß der Ornat durch Jahrhunderte nur einmal im Jahre „bei der Stifterin Strüzelweih"* zur Verwendung gelangte. Vor allen Dingen kennen wir aber kaum irgendein anderes Werk der Kunst, das eine in der spätromanischen Kunst wirkende Idee in solcher Vollkommenheit verwirklicht zeigt wie unser Ornat; wir meinen die



Tunicella des Gößer Ornats, Rückseite im jetzigen Zustande (ausgespannt)

Unsymmetrie. Das Gefühl für Unsymmetrie ist in beschränktem Sinne in der europäischen Kunst wohl immer vorhanden, taucht aber von Zeit zu Zeit deutlicher auf: noch verschämt in der späten Antike oder in Miniaturen Karolingischer Zeit (in Randornamenten), später in der ausgehenden Gotik und dann im Rokoko, der ihrem Ende zueilenden Renaissancebewegung. Das Aufgeben der Symmetrie ist in gewissem Sinne der Schlußpunkt einer Stilrichtung und so scheint es auch in der romanischen Kunstentwicklung der Fall gewesen zu sein. Das Prinzip inneren Reichtums, innerer Abwechslung

* Die Weihe des Brotes und auch des Käses erfolgte in Göß am 7. September, dem Gedenktage der Stifterin.



Tunicella des Gößer Ornats, Vorderseite im jetzigen Zustande

bei äußerer Ruhe und Ausgeglichenheit, ein Prinzip, das sich vielfach in den Säulen, in den Friesen und anderm Dekor der romanischen Kunst zeigt, ist hier zu einer Größe gesteigert, die vielleicht alles, was wir sonst von spät-

romanischer Kunst kennen, übertrifft; man könnte, fürchtete man nicht mißverstanden zu werden, fast sagen, wir haben hier ein romanisches Barock- oder Rokokowerk vor Augen. — Die Vorzeichnung der Stickerei, die offenbar auf der Leinwand selbst entworfen wurde, kann anderswo hergestellt worden sein, vielleicht in Salzburg. Mit diesem wichtigen kirchlichen und kulturellen Mittelpunkte scheint Göß ja von Anfang an in Verbindung gestanden zu haben. Schon der zu Beginn dieses Aufsatzes erwähnte Aribo hatte dort eine hohe kirchliche Würde inne und nach Wichner* ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch die erste Äbtissin Kunegunde von dort gekommen ist. Jedenfalls konnte Salzburg aber auch noch im XIII. Jahrhunderte anregend wirken**. Die Ausführung der Stickerei erfolgte aber sicher durch die genannte Äbtissin in Göß oder wenigstens unter ihrer Leitung, und über die Zeit, etwa die Mitte des XIII. Jahrhunderts, kann nach dem Gesagten kein Zweifel obwalten***.

Obwohl unsere Stickereien, wie es bei mühevoller Handarbeit kaum anders sein kann, dem Schwunge der freieren Vorzeichnung nicht immer ganz nachfolgen können, obwohl sie dadurch im ersten Augenblick auch etwas älter und vielleicht etwas zurückgeblieben erscheinen und obwohl die Zeichnung selbst vielleicht auch tatsächlich in mancher Beziehung hinter manchen Werken ihrer Zeit zurücksteht, so übertrifft der Ornat, abgesehen von der Vollständigkeit und Erhaltung der Farben, doch fast alles sonst Erhaltene eben durch die großartige Kühnheit der Gesamtanlage und dies, sowohl was Linienführung als was Farbe anbelangt. Wenn man einmal einen wirklichen Überblick über die Entwicklung deutscher romanischer Kunst zu geben unternimmt, dann wird dieses Werk einen besonderen Platz einnehmen müssen. So wie die „barocke“ Entwicklung der Gotik und dann die eigentlich sogenannte Barocke (des XVII. und XVIII. Jahrhunderts) vielleicht nirgends eine so kühne und malerische Entwicklung genommen haben, wie auf süddeutsch-österreichischem Boden, so war es anscheinend auch schon in der späten romanischen Zeit der Fall, und unser Ornat ist vielleicht der bedeutendste Beleg hiefür.

* Am angeführten Orte, Seite 164.

** Man vergleiche auch G. Swarzenski „Die Salzburger Malerei“ (Leipzig 1908), zum Beispiele Abbildung 455 und 456 (Säulendecor und anderes); leider fehlt noch der Textband, der nähere Anhaltspunkte bieten könnte. Es möge daher auch die Frage nach dem engeren Entstehungsgebiete der Vorzeichnung unseres Ornates einstweilen dahingestellt bleiben.

*** Wenn Pfarrer Finster und Theußl (am angeführten Orte, Seite 101) annehmen, das Werk müsse von der ersten Äbtissin des Namens Kunegunde herrühren, weil die zweite ihrem Namen die Bezeichnung *altera* oder *andere* hätte beifügen müssen, so mag darauf hingewiesen sein, daß solche Bezeichnungen in alter Zeit höchstens dann üblich sind, wenn zwei Träger eines Namens einander zeitlich ganz nahe stehen. Auch sprechen die Schriftzüge keineswegs gegen, sondern für die Zeit der zweiten Kunegunde; man braucht nur die angeführten Arbeiten aus St. Blasien zu vergleichen. — Erst während des Druckes werde ich auf einen Aufsatz von Dr. Ulrich Schmidt über „Das Einhorn und seine Bedeutung in der Kunst“ (Walhalla I) aufmerksam gemacht, wonach das Einhorn bei Szenen wie auf unserem Antependium (Seite 623) schon im XIII. Jahrhunderte als direkte Vertretung des Christkindes aufgefaßt werden kann.

WALDMÜLLERS STIERLE-HOLZMEISTER-BILDNISSE ⚘ VON ARTHUR ROESSLER-WIEN



M Vorwort zur zweiten, 1847 erschienenen Auflage seiner kunstreformatorischen Schrift „Das Bedürfnis eines zweckmäßigeren Unterrichts in der Malerei und plastischen Kunst“, das en nuce seine Autobiographie enthält, schrieb F. G. Waldmüller: „Ich glaubte, das Heil zu finden, wenn ich in der kaiserlichen Galerie zu kopieren begänne. Wie es bisher noch bei allen Kunstzweigen gegangen war, in denen ich mich versucht hatte, so gelang es mir, auch mit diesen Kopien Beifall zu finden. Ein Privatmann mit nicht ungeübtem Blick glaubte, in diesen Bestrebungen einen Geist zu erkennen, welcher der Aufmunterung nicht unwürdig sei, und gab mir Aufträge zu ferneren Arbeiten dieser Art. Ich kopierte mehrere der besten Werke sowohl der kaiserlichen Galerie als andrer Gemäldesammlungen sowie einige aus der Dresdener Galerie. Auf diese Weise beschäftigte ich mich abermals fünf Jahre, dann hörten die Aufträge auf und ich stand wieder auf dem alten Punkte. Allerdings durfte ich mir selbst gestehen, ich sei ein ziemlich gewandter Techniker geworden, aber der Geist, der schöpferische Geist, der eigentlich das Kunstwerk zu einem solchen stempelt, hatte mir noch nicht gelächelt. Ich fühlte seine Mahnung, aber es fehlte die Kraft des freien Flügelschlages, mich emporzuschwingen. Was ich bis jetzt geübt — ich konnte es mir nicht verhehlen —, es war nur ein Versuch des Ikarus gewesen. Die wächsernen Flügel zerschmolzen vor dem Strahle der Sonne.

Ich hatte mich nun wieder dem Porträt zugewendet, allein befangen in der damals herrschenden Manier, umschlungen von den Fesseln altherkömmlicher, auf meinem Bildungsweg eingesogener Vorurteile, schwangen sich meine Leistungen durchaus nicht über das Gewöhnliche empor. Ich fühlte den Druck dieser Fessel, aber ich fand die Kraft nicht, sie abzuwerfen. Ich hatte mich nie getraut, bei meinem Kopieren älterer Meisterwerke die Hintergründe selbst zu malen. Da ich dieses Fach nicht auf akademischem Wege studiert hatte, so hielt ich es für einen Frevel, Hand daran zu legen. Ich ließ also diese Hintergründe durch einen meiner Freunde, einen Landschaftsmaler, ausführen. Dieser gestaltete sie natürlich in seiner Manier und so kam es, daß sie weder mit den Figuren noch überhaupt mit dem Geiste des Originals in künstlerischem Einklang standen — ein Mißstand, der natürlich höchst störend vortreten mußte. Ich erkannte dies selbst und, durch diese Erkenntnis angeregt, ging ich daran, Studien nach der Natur zu machen, welche, da ich in diesem Fache durch Kopieren noch nicht irregeleitet und verdorben war, sehr gut gelangen. Jetzt war der Moment erschienen, in welchem der erste Strahl jenes Lichtes vor mir aufdämmerte, in dessen Glanz


F. G. Waldmüller, Bildnis der Hofrätin Henriette Stierle-Holzmeister

ich — leider erst so spät — die Wahrheit erkennen lernen sollte. Durch einen solchen Zufall mußte ich die Bahn der Erkenntnis betreten. Infolge der eben erwähnten Arbeiten und des so überraschenden Gelingens derselben, ward ich zuerst und zufällig auf die Notwendigkeit und den Nutzen der Naturstudien aufmerksam gemacht. Naturstudien! Ein Begriff, welcher mir bis dahin völlig fremd geblieben war! Bald erfolgte eine zweite Anregung dieser Art, und zwar eine entscheidende. Herr Hauptmann von Stierle-Holzmeister beauftragte mich, das Porträt seiner Mutter zu malen. „Aber" — so sprach er zu mir — „malen Sie mir sie genau so, wie sie ist!" — Diesem Auftrag gemäß versuchte ich es nun, bei diesem Porträt die Natur mit der größten Treue wiederzugeben — und es gelang! Jetzt war auch mit einem Male die Binde vor meinem Auge gefallen. Der einzige rechte Weg, der ewige, unerschöpfliche Born aller Kunst: Anschauung, Auffassung und Verständnis der Natur, hatte sich mir aufgetan; was so lange als Ahnung in meiner Seele erklang, war zum Bewußtsein erwacht und, obschon ich gerade nach dieser Erkenntnis mir um so weniger verhehlen konnte, wie weit ich bisher vom rechten Wege abgeirrt war, so stand

mein Vorsatz doch fest, ihn von nun an nie mehr zu verlassen und mit aller mir zu Gebot stehenden Kraft zu streben, das Versäumte nachzuholen."

Die starke Betonung, die Waldmüller auf die Worte: „aber malen Sie mir sie genau so, wie sie ist" legte, beweist, wie durchaus ungewöhnlich das Begehren nach völliger Naturtreue zu jener Zeit selbst Künstler anmutete, und aus den zitierten Schlußsätzen geht klar hervor, welch ungeheure Bedeutung für seine weitere künstlerische Entwicklung Waldmüller ihnen beimaß. Tatsächlich datiert von jener Zeit an, da er das Porträt der Frau Stierle-Holzmeister malte, der Beginn von Waldmüllers großartiger Bildnismalerei, die uns den Menschen zeigt, wie er ist, und nicht irgendeine Vorstellung des Malers von ihm. Am Anfang der langen Reihe von Bildnissen, die Waldmüller während seines arbeitsreichen und langen Lebens malte, steht bereits eine künstlerisch vollwertige Leistung, dieses Altfrauenporträt. Während des gewissenhaften Wirkens daran gewann sich Waldmüller seinen bewunderungswürdigen Porträtstil, den Stil einer schier Holbeinschen Naturtreue. Er war kein Seelendeuter; ihm war es nicht darum zu tun, die Seelen der Menschen, deren Bildnisse er so meisterlich malte, auszulegen. Er erfaßte nur das Panische ihrer Erscheinung und da ihm die Erscheinung der Menschen Wesentliches vermittelte, mühte er sich nur um deren getreue Wiedergabe. Das Phänomen der Unergründlichkeit der Oberfläche hatte er erkannt und sich darum bescheiden und klüglich daran gehalten, die zarten und oft kaum merklichen Stigmatisationen der Seele scharfsichtig aufzuspüren in der körperlichen Form und sie aufzuzeichnen.

Der Umstand, daß Waldmüller von seinem Porträt der Frau Stierle-Holzmeister noch 30 Jahre, nachdem er es gemalt hatte, als jenem sprach, das mit größter Treue die Natur wiedergibt und dessen Vollendung ihm eine Wende in Kunst und Leben bedeutete, hat begreiflicherweise schon immer das regste Interesse für dieses Bildnis geweckt und wachgehalten. Alle Kunstschriftsteller, die sich nach Waldmüllers Tode mit seinem Werk und seinem Leben beschäftigten, haben auf des Künstlers eingangs dieser Zeilen zitierte Anekdote Bezug genommen, wenn sie seine Wandlung zum Naturalisten verdeutlichen wollten, und dem Bilde, das hierfür ausschlaggebend war, emsig nachgeforscht. Doch war all ihre Mühe vergebens, es blieb verschollen. Als man vor nunmehr drei Jahren in Wien damit beschäftigt war, eine Kollektion der bedeutendsten Arbeiten des Meisters für die in der königlichen Nationalgalerie zu Berlin arrangierte Jahrhundertausstellung zusammenzutragen, begann auch ich, die unterm Schutt der Zeit verborgenen Spuren des Stierle-Holzmeister-Bildnisses zu verfolgen; aber, wie es schien, leider auch vergeblich. Ich vermochte zu keinem Ergebnis zu gelangen und mußte zu meinem Bedauern darauf verzichten, im Illustrationsband meiner zweibändigen Waldmüller-Publikation, in dem sich unter 303 darin enthaltenen Reproduktionen doch allerlei Waldmüller-Rarissima befinden, die Wiedergabe des Stierle-Holzmeister-Bildnisses aufgenommen zu sehen. Schon hatte ich alle Hoffnung bezüglich der Auffindung des Bildes aufgegeben, und

nur noch Gewohnheit veranlaßte mich, gelegentlich suchend weiterzustöbern. Dieser Ausdauer wurde schließlich ihr Lohn zuteil. Ich vermochte das Bildnis auszukundschaften, und zwar nicht nur das lang gesuchte Porträt der Mutter des Hauptmanns Stierle-Holzmeister, sondern auch noch das Porträt des wackeren Hauptmanns und einer Verwandten von ihm, eines Fräuleins Philippine von Böhmer, nachmals Gattin des Hofrats Lötsch. Meine Freude über diesen Erfolg meiner Mühen war um so größer, als sich die Bildnisse in tadelloser Erhaltung als Meisterleistungen Waldmüllers repräsentierten. Einer schon vorher mit der Firma Artaria & Co. getroffenen Vereinbarung gemäß, erwarb ich die drei Porträte für die genannte Kunsthandlung, in der sie jetzt zu sehen sind, von der einzigen noch lebenden direkten Enkelin des Hauptmanns Stierle-Holzmeister, der Gattin eines höheren Offiziers.

Von den drei auf Leinwand gemalten, etwas unter lebensgroßen Bildnissen zählen zwei, und zwar die Porträte der Hofrätin Henriette Stierle-Holzmeister und ihres Sohnes Hauptmann Josef Stierle-Holzmeister, zu den durch die dargestellten Persönlichkeiten interessantesten und künstlerisch wertgradigsten des gesamten Porträtwerkes Waldmüllers. Alle jene besonderen Qualitäten, die wir an dieses Künstlers besten Bildnissen bewundernd schätzen, finden wir bereits in diesen frühen Porträten, deren erstes 1817 entstand, in einer auch später vom Künstler nicht übertroffenen Weise manifestiert. Sie sind nur mit sich selbst oder mit Waldmüllers Beethoven-Porträt zu vergleichen. Was die Persönlichkeit der Dargestellten betrifft, von denen namentlich die des Hauptmanns Stierle-Holzmeister interessiert, für den L. Hevesi in seiner Geschichte der österreichischen Kunst des XIX. Jahrhunderts eine Gedenktafel an seinem einstigen Wohnhause verlangt, da er derjenige war, der Waldmüller jene Anregung gab, welche für des Malers künstlerische Wandlung und Entwicklung maßgebend wurde, ist darüber nachstehendes zu berichten:

Josef Stierle-Holzmeister wurde am 26. November 1781 in Wien geboren, wo er am 6. Dezember 1848 auch starb. 1798 trat er als Kadett in das Chevauxlegersregiment Kinsky ein. 1805 bis 1809 machte er in demselben die Feldzüge mit. Für seine vor dem Feind bewiesene Tapferkeit wurde er zum Offizier befördert und zur Infanterie versetzt, in der er bis zum Kapitän vorrückte. Der Zustand seiner im Kriege erschütterten Gesundheit zwang ihn, 1811 in den Ruhestand zu treten. Von 1811 bis 1828 lebte Hauptmann Stierle-Holzmeister in Wien, worauf er nach Preßburg übersiedelte, wo er während zwölf Jahren wohnhaft blieb. 1840 kehrte er nach Wien zurück. Kostspielige Badekuren und fehlgeschlagene Unternehmungen hatten sein ursprünglich recht ansehnliches Vermögen, von dessen Zinsen er bisher gelebt, so bedeutend verringert, daß er darauf bedacht sein mußte, sich einen Verdienstposten zu verschaffen. Es gelang ihm, dem k. k. Kriegsarchiv als wirklicher Hauptmann zugeteilt zu werden. Am 1. Dezember 1847 wurde er als Adjunkt an der Kriegsbibliothek angestellt. Sein Haus war, wie Wurz-

bach berichtet, der Versammlungsplatz gebildeter Militärs; man las abwechselnd die Werke hervorragender Dichter oder besprach die neueren Erscheinungen der schöngeistigen Literatur und allmählich fand sich alles in demselben ein, was auf Bildung Anspruch machte, und jeder Fremde wurde, wenn er edleren Verkehr suchte, bei Stierle eingeführt. Stierle-Holzmeister übte nicht nur nebenbei das Amt eines Zensors aus, sondern war auch selbst schriftstellerisch tätig in Vers und Prosa. Es wird ihm nachgerühmt, daß er in seinen Arbeiten Geist entwikkelte, einen guten Stil schrieb und in seinen Erzählungen ganz trefflich Charaktere zu zeichnen verstand. Seine „Gesammelten humoristischen Novellen, Erzählungen und Gedichte" sind 1844 in drei Bänden bei Ignaz Klang in Wien erschienen. Stierle-Holzmeister war, was schon sein Verhältnis zu Waldmüller belegt, ein verständnisvoller und opferwilliger Freund der bildenden Kunst und besaß, wie mir seine Enkelin sagte, ein als Galeriesaal eingerichtetes Gemach, grau tapeziert, worinnen an grauen Seidenschnüren wohlgeordnet Gemälde an Gemälde hing, die Werke guter alter Meister aller Schulen und

F. G. Waldmüller, Bildnis Philippine von Böhmers, nachmaligen Hofrätin Lötsch

solche zeitgenössischer Wiener Maler, unter letzteren vorzüglich Arbeiten von Waldmüller, von welchen sich leider im Besitz der Familiennachfahren des Hauptmanns nur einige Porträte erhalten hatten.

Das hier wiedergegebene Bildnis zeigt den Hauptmann nicht im weißen Uniformrock, sondern in einem mit „malerischem Faltenwurf" umgetanen dunkelblauen Mantel und rotem Barett. Vielleicht war für diese Kostümwahl der Wunsch des Bestellers, der sich nicht als Soldat, sondern als einer, der einen künstlerischen Beruf ausübt, porträtieren lassen wollte, oder des Malers Verlangen, der Wiedergabe des weißen Waffenrocks zu entgehen, bestimmend gewesen. Wie dem auch sein mag, es ist von nebensächlicher Bedeutung, da unser ganzes Interesse das Antlitz in Anspruch nimmt. Es ist das regelmäßig geformte, männlich kraftvolle, ja hübsche Gesicht eines Dreißigers mit intelligentem Ausdruck und tieftonigem Inkarnat.



F. G. Waldmüller, Bildnis des Hauptmanns Josef Stierle-Holzmeister

Das Bildnis seiner Mutter, jener Frau, die Waldmüller „genau so malte, wie sie war", zeigt eine alte und beleibte Dame in braunseidenem gestreiften Schlafrock mit weißem Spitzenhäubchen, die ein ganz wunderliches, man

möchte sagen, verschmitztes Gesicht zu eigen hat, mit scheinbar gleichgültig in die Welt schauenden und dabei doch listig alles Komische beobachtenden Augen. Diese köstliche Erscheinung des alten Wien war die einstige k. k. Hofburgschauspielerin und nachmalige Hofrätin Henriette Stierle-Holzmeister. Sie war eine geborne Hamburgerin und ihr Mädchenname lautete Mirk. Henriette Mirk, die erstmalig einen Schauspieler Stierle ehelichte, kam mit ihrem Gatten, der zweite Liebhaberrollen spielte, im Jahre 1777 nach Wien, wo sie mit besonders gutem Erfolg feinere Soubretten gab. Sie ward an das Hofburgtheater engagiert und heiratete in zweiter Ehe einen Hofrat Holzmeister, von dem die Familientradition sagt, daß er irgend eine Stellung in der Hofkanzlei innehatte.

AUS DEM WIENER KUNSTLEBEN VON LUDWIG HEVESI-WIEN

EIN KAISERLICHES JUBELGESCHENK AN DEN PAPST. Wir bringen auf Seite 662 und 663 die Abbildungen des Brustkreuzes, welches Seine Majestät der Kaiser dem Papst zum fünfzigjährigen Priesterjubiläum verehrt hat. Die Beschreibung des Brustkreuzes ist bereits auf Seite 604 des vorigen Heftes abgedruckt.

HULDIGUNGS-AUSSTELLUNG „UNSER KAISER“. Unter dem Protektorat der Erzherzogin Maria Josepha fand in den Gartenbausälen eine umfassende, vom Publikum vollauf gewürdigte Ausstellung statt, die man eine ikonographische Lebensgeschichte des Kaisers nennen kann. 78 Jahre in Bildern und Abbildungen jeder Art, in jeder Technik, zu den verschiedensten Gelegenheiten, aus verschiedenstem Privatbesitz. Ein Teil davon persönliche Andenken, wie die Schriften aus der Schulzeit (k. k. Familien-Fideikommißbibliothek) und die jugendlichen Zeichnungen, Lithographien, der Kaiser als Selbstkünstler. Die ganze Umgebung des Kindes Franz Joseph war da durch Geräte und Bilder illustriert. An die Thronbesteigung (Olmütz 1848) war man besonders erinnert, selbst durch die Originalmöbel des dortigen Thronsaals. Das Hauptinteresse knüpfte sich freilich an die Porträtgalerie. Manches war nie zuvor in die Öffentlichkeit gelangt, so das allererste Porträt des strampelnden Wiegenkindes (1830), ein Aquarell von Rungaldier nach Ender (Herzogin Mathilde zu Sachsen) und ein in ein Brasselett gefaßtes Miniaturbild (1831, Prinzessin Gisela). Die delikaten Genreporträte Fendis, die Daffingersche Kraftminiatur im roten Kleidchen (1833, Gräfin Stephanie Lónyay), die von Ender, Stieler, Kriehuber, Amerling herrührenden oder auf sie zurückgehenden Bildnisse sind ins allgemeine Bewußtsein übergegangen. Selbst die Ansichtskarte des Jubeljahres hat sich einzelner bemächtigt. Unter den Episoden erscheint eine vorzügliche, von Fendi, zum erstenmal (Erzherzogin Maria Josepha). Ein meisterhaftes Aquarell aus dem Cholerajahre 1832, Kaiser Franz, das Enkelbübchen an die Brust drückend, während Kaiserin Karolina Augusta sagt: „Gott erhalte Sie beide.“ Unter den Jugendbildnissen sind zwei besonders interessant, durch weichere, rundlichere Behandlung der Form: eine Bleistiftzeichnung von Danhauser (1844, Erzherzogin Marie Valerie) und ein Bild von Eybl. Das erste Kaiserporträt ist eine Olmützer Bleistiftstudie von Prinzhofer (Albertina), dessen kolorierte Lithographie von 1849 diesen Ephebentypus — wie man jetzt sagen würde — schon festgestellt zeigt. Die „Handkolorierung“ wurde wie von selbst obligat; das goldene Blond, die blauen Augen, die frischen Farben durften nicht unterdrückt sein. Mit ihrer saubersten Hand gingen die Maler des Vormärz daran; Lieder (1848, Prinzessin Gisela), Eybl (1852), der Mikroskopiker von allem, was Dekoration hieß.

Der Typus für das Repräsentationsbild ist von Einsle (1852), die erste offizielle Vorlage für Amtsräume. Den Bräutigam und jungen Ehemann an der Seite seiner Auserwählten schilderte zunächst Eduard Kaiser, meist in farbigen Lithographien (1854, in österreichischer Toilette und ungarischem Kostüm). Ein farbiges Hauptblatt von Pettenkofen zeigt ihn schon 1849 zu Pferde, mit großem Gefolge. Mit der Kaiserin reitend an dem Teiche zu Laxenburg malte ihn Rudolf Alt auf niedlichem Blättchen (1857, Prinzessin Gisela; für das Publikum neu). Auch in Jägertracht erscheint er schon wiederholt; am besten von Kriehuber; ein Blatt, das oft in Farben kopiert wurde. Prinzessin Gisela besitzt ein kleines Aquarell danach und vier ähnliche von vier damaligen Jagdgenossen des Kaisers. Aus späterer Zeit folgen große Staatsbildnisse; von Engerth 1861 im Toisonornat, mit der Wenzelskrone auf dem Tische, von Winterhalter 1873, Pendant zu dem bekannten Krinolinporträt der Kaiserin, eine dünne elegante Malerei, von Angeli 1873, realistisch durchstudiert, besonders freilich in der Uniform, von Neugebauer 1875 viermal, auch in preußischer und russischer Uniform (die kleineren Studien gehören dem Stift Melk, das große russische Porträt ist vom Regiment Kexholm gesandt), von Lenbach in schwerer historisch-koloristischer Behandlung, vortrefflich von Angeli 1879 (Uniform Kexholm) und im Arbeitsrock 1881, Geschenk an den Grafen Beck (Erzherzog Otto hat es kopiert). 1891 folgt das elegante Manöverporträt von Ajdukiewicz, 1892 ein sehr schwaches Brustbild von Zenisek und ein mißratenes von L'Allemand, 1896 das brillante von Horovitz im Scharlach der englischen Dragoner (kleine Wiederholung im k. k. Ministerpräsidium), dann das tüchtige Profilbrustbild von Benczur, 1902 das Geschenkbildnis für den Erzherzog Rainer von Horovitz, weiter das düster ausgefallene von Pochwalski, als neuestes wohl das jägerisch gegebene von Brüch. Unter den neueren Büsten ist die von Luksch (Postsparkasse) die interessanteste; die von Benk ist Realismus à la 1870, die von Kassin vor lauter Charakteristik übertrieben, die Silberstatuette Kundmanns (Geschenk zur Silberhochzeit des deutschen Kaisers) linealmäßig starr. Die Episodiker haben das Leben des Kaisers selbstverständlich keinen Augenblick aus den Augen gelassen. Eine Menge interessanter Aufnahmen wären da zu nennen, auch von Pettenkofen (Überschwemmung am Tabor) und Rudolf Alt (Eröffnung der Akademie), sogar Franz Gaul (Feuertaufe), Kupelwieser (Tod des Ministerpräsidenten Fürsten Schwarzenberg), Grottger (Einzug in Lemberg), Siegmund L'Allemand (Hoftafel zum Stiftungsfest des Maria-Theresia-Ordens). Selbst kunstgewerblich ist manches Sehenswerte vorhanden. Wir erwähnen bloß eine im weißen Stoff durchaus mit großen Rosenbuketten bedruckte, im dunklen Holzwerk ebenso bemalte Garnitur aus dem Besitz der Erzherzogin Sophie, ein Geschenk des Erzherzogs Ludwig Viktor an Erzherzogin Maria Josepha. Man nennt das heute unverfälschten Zeitstil und hat aufgehört, es zu verbrennen.

JUBILÄUMS-MEDAILLENAUSSTELLUNG. In den oberen Räumen des Künstlerhauses hat unsere Gesellschaft für Münz- und Medaillenkunde sechzig Jahre Medaille ausgestellt. Es ist der Kaiser und seine Regierung, in diesem kleinsten monumentalen Spiegel abgebildet, von der ersten Radnitzkyschen Aufnahme (1848) bis zur vortrefflichen Marschallschen, vom Mai 1908, die auch für das neugestiftete Jubiläumskreuz gedient hat. Radnitzky wurde damals nach Olmütz berufen, wie Prinzhofer für das gemalte Bildnis, aber sein blechern antikisierender Kopf fand keinen Beifall und erst 1849 machte Konrad Lange das naturwahrer pointierte Abbild, das zunächst für die Tapferkeitsmedaille Verwendung fand. Ein sehr interessantes Tableau von 30 Kaisermedaillen hat der Altbürgermeister von Retz, Herr Alois Richter, zusammengestellt. Dieser eifrige Medaillenfreund ist auch der Anreger einer Anzahl Porträtplaketten, die den Ehrenbürgern von Retz statt papierener Diplome beschieden sind. Unter den Kaiserbildnissen ist zunächst das Fernkornsche (1852) bedeutsam. Das ist die neue Wahrheit der Zeit, auch monumental gefaßt in einer mit ausgestellten, übermassiv inszenierten Gußplakette. Später kommen Tautenhayn, Scharff und andre. Tautenhayn hat eine glatte Stilisierung, vielmehr summarische Glätte, die für weibliche Köpfe, namentlich in kleinem Maßstab, besser taugt. (Kaiserin Elisabeth,



Ein kaiserliches Jubelgeschenk an den Papst, Rückseite des Brustkreuzes

Erzherzogin Gisela, Kronprinzessin Stephanie.) Da stört auch die Behandlung des Haars weniger, das im Sinn der damaligen Graveurtechnik parallel hingraviert ist. Scharff dagegen war der bürgerliche Realist der siebziger Jahre, vielseitig, schnellfertig, „chic“, aber meist durch zu viel Kleindetail in der Gesamtwirkung beeinträchtigt. Aus seiner Schule kam Franz X. Pawlik, den wir leider verloren haben, ehe er zu sich selbst durchgedrungen. Die retrospektive Hälfte der Ausstellung hat vornehmlich historisches Interesse; die Erkenntnis der richtigen Medaille war damals an den „rei monetariae“ gewidmeten Stätten noch nicht aufgegangen. Mit Sympathie sieht man immerhin die Arbeiten Johann Daniel Böhms, der im Nachwuchs das künstlerische Gefühl zu wecken strebte. Und so manches Vergessene steigt da auf. Die Medaille auf die Eröffnung des Künstlerhauses von Wenzel Seidan; die Preismedaille der Wiener Weltausstellung von Karl Schwenzer; die auf Jenny Lind (und auf das Konkordat) von Radnitzky; die auf die Märztage (und auf Radetzky) von Demeter Petrovic. Wie eben bei Tageskunst, die plötzlich als fernes Echo wiederkehrt. Die neuesten Phasen der Medaille, der Plakette sind in aller Bewußtsein. Auch die Namen: Schwartz, Hujer und so viele andre. Zwei geehrte Gäste der Ausstellung sind die Österreicher Heinrich Kautsch aus Paris und Prof. J. Kowarzik aus Frankfurt a. M.

DAUMIER. Der Galerie Miethke ist eine sehr interessante Daumier-Ausstellung gelungen. Und zwar hauptsächlich Ölbilder und Aquarelle, also das Rarste, was zu haben ist. Die Pariser Sammler, Rouart und Viau voran, aber auch Wiener (Eißler) und Budapester (Dr. Kohner) haben beigesteuert. Auf der Pariser Weltausstellung 1900 und dann wieder in der großen Daumier-Ausstellung 1901 wurde endgültig auch der Maler Honoré Daumier registriert. In Lineament und Färbung ist er gewiß ein Sohn seiner Zeit, dem man selbst mit dem zahmen Ary Scheffer und dem langhin flackernden Wiertz Verwandtschaften nachweisen kann. Vor allem aber kam er von sich selber her. Von dem Modelleur grotesker Figurinen, deren half-and-half-Beleuchtungen er oft malend wiederholt, und von dem nervig-nervösen Lithographen, dessen schwärzliche Ensembles mit leuchtend



Ein kaiserliches Jubelgeschenk an den Papst, Vorderseite des Brustkreuzes

weißen Intermezzos er in Farbe umsetzt. Das Weiß seiner Schimmel und seiner Hemdärmel möchte man eigens als koloristischen Sonderzug hervorheben. Es ist zugleich das Weiß der Aktenbündel und Vatermörder seiner berühmten Advokaten und Richter. In manchen Hauptsachen ist sein Auge schon ganz von heute. Er sieht bereits die Bewegung einer bewegteren Welt, insbesondere den Zug der Massen, dieses Strömen der Menschheit, ihr Hangen und Langen en masse, wie es erst in unserer Streikzeit Laermans und Konsorten zu beobachten begannen und festzuhalten versuchen. Ganz wunderbar ist darin das Ölbild: „Die Emeute". Es meldet sich aber auch etwa in der großen Tuscheskizze: „Untergang Sodoms". Und erstaunt ertappt man ihn auf Anwandlungen, wie sie später der Bauernmaler Millet hatte; in einem Bilde: „Mutter und Kind" ganz auffallend. Ein Kapitalbild ist sein „Ödipus und der Hirt"; das Bärenmäßige dieses Hirten konnte in Wien an Romakos „Odysseus bei Circe" erinnern. Diese Art romantischer Vision ist darin. Ein großes Gemälde: „Sancho Pansa" (unter einem mächtigen Baume, mit der weißen, vogelscheuchenartigen Gestalt Don Quichottes in der sonnigen Ferne) ist gleichfalls vollgültig. Und dann alle Bilder, wo ein Schimmel vorkommt; natürlich der arabische Schimmel, der seit dem ersten Konsul Bonaparte und der Smala Abd-el-Kaders das romantische Pferd der Franzosen ist. Und selbstverständlich alle Bilder und Blätter mit ganzem Publikum; Musterkarten von Gesichtern und wieder Gesichtern, der unübertroffene Physiognomiker Daumier in floribus.

HAGENBUND. Die neue Ausstellung hat zum größeren Teile den Weihnachtscharakter. Der erste Paragraph ihrer Ästhetik heißt Erschwinglichkeit. Aber auch ein ernster Gast bringt sein spezifisches Gewicht mit: Karl Haider, der Altdeutsche von heutzutage, mit der Gediegenheit von anno dazumal. Ein ganzer Saal ist mit seinen falbgrünen Heimatslandschaften behängt, deren Mittel- und Hintergründe einen solchen Zauber von stilisierter Echtheit haben. Im Vordergrund sind die Baumblätter doch zu genau gezählt. Bei Dürer und Altdorfer kommen solche landschaftliche Hintergründe vor, die

man sich herausschneiden möchte. Und sein Selbstporträt hängt mitten drin; er kann gar nicht anders aussehen als so. Ein ernstes Werk ist ferner der dem Kaiser gewidmete Prachtband: „An Ehren und an Siegen reich“ aus dem Verlag Max Herzig. Die Ausstattung von Josef Urban und die Aquarellblätter von Heinrich Lefler, in denen das heraldische und genealogische Element (friesartiger Stammbaum) mit Glück modernisiert sind, geben ein nicht gewöhnliches Ensemble. Ferner sieht man Wände mit den amüsanten oder scharfen Originalzeichnungen zum „Simplizissimus“ bedeckt und ein Gemach hat der witzige Affenspezialist Emmerich Simay in ein richtiges Lachkabinett verwandelt. In der gemischten Abteilung ist das Anziehendste eine Reihe von Bildern Ludwig Ferdinand Grafs von seiner Amerikareise. Vom Meer, vom Verdeck, aus Newyork, aus Baltimore, der Rotziegelstadt. Er faßt das alles ganz von der Farbe aus und erzielt reizvolle Wirkungen. Ganz Jules Verne mitunter, wie in dem grünlichen Bildchen, wo die Riesenbrücke nach Brooklyn durch die Luft streicht. Einmal brennt er ein heftiges Feuerwerk ab: das sind lauter bunte Lampions. Die Ausstattung der Räume ist diesmal noch eigens zu loben. Sie ist vom Architekten Oskar Laske, einem Talent.

MITTEILUNGEN AUS DEM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM

KAISERFEIER IM K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM. Am 2. Dezember um 9 Uhr früh wohnten die Funktionäre des k. k. Österreichischen Museums und der Kunstgewerbeschule sowie die Schüler des letzteren Instituts dem Festgottesdienst in der Dominikanerkirche bei. Sodann fand im Säulenhof des k. k. Österreichischen Museums eine interne Festfeier beider Anstalten statt, bei welcher in Vertretung des krankheitshalber verhinderten Direktors Hofrats von Scala Vizedirektor Regierungsrat Dr. Leisching nach einer Ansprache an die Versammelten einen Lorbeerkranz an der Büste des Kaisers niederlegte, worauf der Direktor der Kunstgewerbeschule Regierungsrat Beyer an die Schüler der Anstalt eine der Bedeutung des Tages entsprechende Rede hielt.

AUSZEICHNUNGEN. Seine k. und k. Apostolische Majestät haben mit Allerhöchster Entschließung vom 30. November dieses Jahres dem Vizedirektor des k. k. Österreichischen Museums Dr. Eduard Leisching den Orden der Eisernen Krone III. Klasse taxfrei allergnädigst zu verleihen geruht. Mit derselben Allerhöchsten Entschließung geruhten Seine k. und k. Apostolische Majestät dem Kustos am k. k. Österreichischen Museum Dr. Moriz Dreger und dem Professor an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums Karl Karger taxfrei den Titel eines Regierungsrats, ferner dem Professor an der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums Josef Breitner das Ritterkreuz des Franz Joseph-Ordens allergnädigst zu verleihen.

BESUCH DES MUSEUMS. Die Sammlungen des Museums wurden im Monat November von 3745, die Bibliothek von 1939 Personen besucht.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES

I. TECHNIK UND ALLGEMEINES. ÄSTHETIK. KUNSTGEWERBLICHER UNTERRICHT

BREUER, R. Der deutsche Werkbund. (Textile Kunst, I, 8.)

CHEVASSUS, A. L'Art décoratif Hongrois. (L'Art décoratif, Okt.)

DICKINS, G. The Art of Sparta. (The Burlington Magazine, Nov.)

HASAK, M. Der neue Stil. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 7, 8.)

HESS, W. Johann Georg Neßtfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerks und der physikalischen Technik des XVIII. Jahrhunderts in den ehemaligen Hochstiften Würzburg und Bamberg. Mit 14 Abb. im Texte und 13 Lichtdr.-Taf., XVI, 106 S. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Lex.-8°. 98. Heft.) Straßburg, J. H. E. Heitz. M. 8.—.

LANGE, K. Schön und praktisch. Eine Einführung in die Ästhetik der angewandten Künste. 117 S. (Führer zur Kunst, herausgegeben von H. Popp. 8°. Eßlingen, P. Neff. Band 16, 17.) M. 1.—.

OSTERRIETH. Das Recht der Arbeitgeber an den Entwürfen ihrer Angestellten. (Kunst und Handwerk, 1909, 1.)

SCHUBERT, O. Geschichte des Barock in Spanien. Mit 292 Abb. im Text und 1 Doppeltaf. XXIV, 425 S. (Burckhardt J., Wilh. Lübke. C. Gurlitt und O. Schubert: Geschichte der neueren Baukunst, Lex.-8°. Eßlingen, P. Neff, Band 8.) M. 28.—.

Urteil, Ein französisches, über das deutsche Kunstgewerbe. (Kunstgewerbeblätter, Nov.)

II. ARCHITEKTUR. SKULPTUR.

A. H. Wettbewerb für einen Zierbrunnen. (Die christliche Kunst, Okt.)

BLUM, R. Une Maison de Campagne. (Art et Décoration, Nov.)

CRANE, C. A. u. E. E. SODERHOLZ. Alte Bauwerke im Kolonialstil aus den nordamerikanischen Unionstaaten Südkarolina und Georgia. Ende XVII. bis Anfang XIX. Jahrhundert. Außenansichten, Innenräume und Einzelheiten. Mit erläuterndem Text von F. v. Biedermann, 52 Lichtdr.-Taf. und 8 S. Text mit 7 Fig., Berlin, B. Heßling. M. 48.—.

CZERNY, A. Das Portal im Mährisch-Trübauer Gemeindehause. (Mitteilungen des Erzherzog-Rainer-Museums in Brünn, 1908, 4.)

DOHRN, W. Das Typenhaus. (Die Raumkunst, 1908, 18.)

FABRICZY, C. v. Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Fiesole. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXIX., Beiheft.)

— Niccolo dall' Arca. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXIX., Beiheft.)

FISCHER, A. Gartenstädte. (Die Raumkunst, 1908, 18.)

GARDTHAUSEN, V. Der Altar des Kaiserfriedens. Ara pacis Augustae. 56 S. mit 3 Abb. und 2 Taf. Gr.-8°. Leipzig, Veit & Co. M. 2.80.

HAHR, A. Die Architektenfamilie Pahr, eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abb. im Text. IX, 132 S. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 97. Heft, Lex.-8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. M. 7.—.

HEILMEYER, A. Moderne religiöse Plastik. (Die christliche Kunst, Okt., Nov.)

LEISCHING, Jul. Elfenbeinplastik im Budweiser Museum. (Mitteilungen des Erzherzog-Rainer-Museums in Brünn, 1908, 6.)

MADER, F. Das Grabdenkmal für Bischof Franz Leopold von Leonrod. (Die christliche Kunst, Okt.)

RIEZLER, W. August Scherls Villenkolonien. (Die Raumkunst, 1908, 18.)

STEINMANN, E. Das Grabmal des Cecchino Bracci in Aracoeli. (Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Nov.)

VÖGE, W. Die Madonna der Sammlung Oppenheim. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXIX, 4.)

III. MALEREI. LACKMALEREI. GLASMALEREI. MOSAIK

BURGER, F. Antonio nicht Vittore Pisanello! (Kunstchronik, N. F. XX, 5.)

COHN, W. Stilanalysen als Einführung in die japanische Malerei. 170 S. mit 18 Lichtdr.-Taf. Gr.-8°. Berlin, Osterheld & Co. M. 6·50.

DOREZ, L. Les Manuscrits à peintures de la bibliothèque de Lord Leicester à Holkham Hall, Norfolk. Choix de miniatures et de reliures publié sous les auspices de l'Académie des inscriptions et belles-lettres et de la Société des bibliophiles français, Paris, Leroux. In-fol. 110 p.

FRIMMEL, Th. v. Zur Geschichte der Gräflich Friesschen Gemäldesammlung. (Frimmels Blätter für Gemäldekunde, IV, 8.)

— Zwei Frühwerke Fügers aus den Jahren 1768 und 1769. (Frimmels Blätter für Gemäldekunde, IV, 7.)

HOURTICQ, L. La Peinture. Des origines au XVIe siècle. Paris, H. Laurens. Lex.-8°, 504 p. avec 171 grav. (Manuels d'histoire de l'art.)

HUART, Cl. Les Calligraphes et les miniaturistes de l'Orient musulman. Paris, E. Leroux, 1908. In-8°. (Publié sous les auspices de la Société asiatique.)

REINHART, E. Gottfried Stadler, Glasmaler. (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, N. F. X, 1.)

SCHNÜTGEN, A. Ein gemalter Kreuzweg aus dem Jahre 1735. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 8.)

— Zwei Kölnische Hinterglasmalereien der Spätgotik. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 7.)

VAILLANT, A. Technique de la peinture à l'huile dans les travaux de bâtiment. Paris, Béranger. (In-8°. XX-215 p.

VERNEUIL, M. P. Vitraux Etrangers. (Art et Décoration, Okt.)

IV. TEXTILE KUNST. KOSTÜME. FESTE. LEDER- UND BUCHBINDERARBEITEN

BREUER, R. Batiks von Paul Hampe, Breslau. (Textile Kunst, I, 9.)

— Gobelins der Königlichen Kunstschule zu Breslau. (Textile Kunst, I, 8.)

— Neue Smyrnateppiche. (Textile Kunst, I, 10.)

BRUNNEMANN, A. Schwedische Spitzen. (Textile Kunst, I, 10.)

FAMMLER, F. Bildgewebe. (Textile Kunst, I, 10.)

— Neue Möbelstoffe. (Textile Kunst, I, 9.)

FISCHEL, O. Das künstlerische Modenbild. (Kunst und Künstler, Nov.)

FRIMMEL, Th. v. Bruchstück eines Gobelins aus Charles Coypels Don Quichotte-Reihe. (Frimmels Blätter für Gemäldekunde, IV, 7.)

Hebung der Handspitzenklöppelei im Erzgebirge. (Textile Kunst, I, 8.)

HEMPEL, A. Die englische Gardine. (Textile Kunst, I, 8.)

— Die historische Spitze und die Maschinenspitze Plauens. (Textile Kunst, I, 8.)

HIPPE, K. Chemnitz, eine Stadt der Textilindustrie. (Textile Kunst, I, 9, 10.)

HOCHFELDEN, B. Künstlerische Handarbeiten im modernen Geschmack. VII, 39 S. mit Abb. Leipzig, Deutsche Modenzeitung. M. 4.—.

LEISCHING, Jul. Der Handschuh. (Mitteilungen des Erzherzog-Rainer-Museums in Brünn, 1908, 4.)

LOEBER jun., J. A. Textile Verzierungstechniken. (Textile Kunst, I, 8, 10.)

Über Nachbildung alter Arbeiten. (Archiv für Buchbinderei, Okt.)

SCHMID, A. Das Taufkleid. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 8.)

SCHMIDT, W. Der Export von Textilerzeugnissen und die Mittel zu seiner Hebung. (Textile Kunst, I, 9.)

SCHULZE, P. Musterzeichner und Künstler. (Textile Kunst, I, 10.)

STEINER, E. Die Bedeutung des Bucheinbands als dekoratives Moment. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Okt.)

VALLANCE, A. Tapestries designed by Sir E. Burne-Jones and J. H. Dearle. (The Studio, Okt.)

Versammlung, Die, sächsischer Webschulmänner. (Textile Kunst, I, 10.)

WESTPHAL, M. L. Orientalische Handwebereien und Stickereien. (Textile Kunst, I, 9.)

V. SCHRIFT. DRUCK. GRAPH. KÜNSTE

DELCOURT, M. Le Fondeur Typographe. (L'Art décoratif, Okt.)

DODGSON, C. Eine Holzschnittfolge Matthias Gerungs. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXIX, 4.)

FRANTZ, H. Auguste Lepère, Painter and Engraver. (The Studio, Nov.)

GLASER, C. Zwei Buchillustrationen Hans Holbeins d. Ä. (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXI, 5.)

HAGELSTANGE, A. Zwei unbeschriebene Holzschnitte aus der Bibliothek des Magdeburger Domgymnasiums. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXIX, 4.)

HAYDEN, A. Some Engravings after John Downman. (The Connoisseur, Nov.)

HOEBER, F. Rembrandts Plattenzustände. (Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Nov.)

JUNGE, K. G. Die Spritztechnik. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, I, 10.)

— Farbfoliendruck. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, 8.)

KOEGLER, H. Der Hortulus animae, illustriert von H. Holbein d. J. (Zeitschrift für bildende Kunst, Nov.)

KRISZT, A. Baxter und seine Kunst. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, 8.)

LORY. Hermann Bek-Gran. (Kunst und Handwerk, 1909, 1.)

LOUBIER, J. Die Behrens-Antiqua der Gebrüder Klingspor in Offenbach am Main. (Archiv für Buchgewerbe, Sept.)

MENZIES, W. G. Some French Line Engravers. (The Connoisseur, Nov.)

PAZAUREK, G. E. Der breite Rand bei Kunstdrucken. (Kunstgewerbeblätter, Nov.)

SCHEFFLER, K. Slevogt als Illustrator. (Kunst und Künstler, Okt.)

SCHMIDT, W. Über die „Wunder von Mariazell". (Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXI, 5.)

SENF, B. Künstlerische Inserate. (Graphische Revue Österreich-Ungarns, 9.)

STAUDHAMER. Das künstlerische Titelblatt. (Die christliche Kunst, Nov.)

WARNING, L. Alphabete für technische Zeichnungen aller Art nebst Lehrgang zum Beschreiben der Zeichnungen. VII. S. m. 16 Bl. Gr.-8°. Strelitz, M. Hittenkofer. M. 1.50.

WESTHEIM, P. Der moderne Zeitschriftenumschlag. (Archiv für Buchgewerbe, Okt.)

— Plakate aus der deutschen Vergangenheit. (Zeitschrift für Bücherfreunde, Nov.)

VI. GLAS. KERAMIK

BODE, Wilh. Die Anfänge der Majolikakunst in Florenz unter dem Einfluß der hispanomoresken Majoliken. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXIX, 4.)

BRAUN, E. W. Über Kelsterbacher Porzellanfiguren. (Monatschrift für Kunstwissenschaft, Okt.)

— Die Vorbilder einiger „türkischer" Darstellungen im deutschen Kunstgewerbe des XVIII. Jahrhunderts. (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, XXIX. 4.)

DU CHASNET. La Poterie. (Art et Décoration, Okt.)

DUTHIE, A. L. Decorative Glass Processes. 8° p. 280. London, Constable. 6 s.

F. M. Die Fabrikation venetianischer Schmelzperlen und ihre Dekoration. (Internationales Zentralblatt für Baukeramik und Glasindustrie, 725.)

HALIK, J. Handbuch der Glasfabrikation. 1. Band. Über Rohmaterialien. 142 S. 8°. Prag, F. Řivnáč. M. 4.80.

HEITLAND, L. Old Meissen Porcelain. (The Connoisseur, Oct.)

LEISCHING, Jul. Deutsche Wappenbecher. (Mitteilungen des Erzherzog-Rainer-Museums in Brünn, 1908, 5.)

TURNER, W. Madeley Porcelain. (The Connoisseur, Nov.)

WALDMANN, E. Tanagra. (Mitteilungen des Gewerbemuseums in Bremen, XXI, 11, 12.)

WEND, H. Der Kachelofen im Kampfe mit seiner Konkurrenz. (Sprechsaal, 41.)

ZIMMERMANN, E. Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Keramik. XXV, 328 S. mit 111 Abb. und 1 farb. Taf. Lex.-8°. Berlin, G. Reimer. M. 20.—.

VII. ARBEITEN AUS HOLZ. MOBILIEN

ALLEMAGNE, H.-René d'. Les Moyens de transport à travers les âges. Paris, G. Vitry. In-8°. 15 p. (Enseignement par les projections lumineuses. Notices redigées sous le patronage de la Commission des vues instituée près du Musée pedagoque.)

Characteristics of Old Furniture Styles in England. 1600—1800 Illustr. 4° p. 80. London, Simpkin. 2 s. 6 d.

DANILOWICZ, C. de. L'Art populaire Scandinave. (L'Art décoratif, Sept.)

DINGLER, W. Küchen-, Vorzimmer- und andre Weichholzmöbel. Farbige Originalentwürfe für den praktischen Gebrauch. I. Serie 48 Taf. 1. Hälfte 24 Taf. Fol. Wien, F. Wolfrum & Co. M. 30.—.

FLEURY, P. Traité pratique de la dorure sur bois: procédé à l'eau, procédé à la mixtion, pour travaux du meuble, du cadre, travaux du bâtiment. Paris, Garnier frères. In-18. 195 p. Fig. en noir et pl. en couleurs.

HONOLD, G. Raumkunst. 40 Taf. mit IV S. Text. Fol. Berlin, Schuster & Bufleb, M. 20.—.

HRDLIČKA, V., Vr. LHOTA, Fr. VAHALA. Klein- und Luxusmöbel. Entwürfe. 30 Farbdr. mit III S. Text. Fol. Wien, A. Schroll & Co. M 15.—.

LARAN, J. Quelques Meubles de G. de Feure. (Art et Décoration, Okt.)

LUTHMER, F. Bürgerliche Möbel aus dem ersten Drittel des XIX. Jahrhunderts mit einigen Beispielen aus Staatsgemächern fürstlicher Schlösser. N. F. 47 Lichtdr.-Taf. mit IV S. Text. Fol. Frankfurt am Main, H. Keller. M. 24.—.

MACFALL, H. The Age of Mahagony. (The Connoisseur, Sept.)

MICHEL, W. Arbeiten der Firma Anton Pößenbacher in München, (Innendekoration, Nov.)

Möbelmappe Neue. Neuzeitliche Vorlagen für Möbeltischler. I. Serie. Fol. Ravensburg, O. Maier. M. 10.—.

Typenmöbel, Bruno Pauls. (Dekorative Kunst, Nov.)

WALDMANN, E. Die Gesellschaftsräume des Lloyddampfers „Prinz Friedrich Wilhelm", (Dekorative Kunst, Nov.)

ZIMMERMANN, W. Das Beizen und Färben des Holzes. Ein Hand- und Hilfsbuch zum praktischen Gebrauch. V. verbesserte und bedeutend erweiterte Auflage. IX, 174 S. 8° Zürich, A. Wehner. M. 3.—.

VIII. EISENARB. WAFFEN. UHREN. BRONZEN ETC.

ALLEMAGNE, H.-R. d'. Le Luminaire à travers les âges. Paris, G. Vitry. In-8°, 18 p.

BERINGER, Neue gußeiserne Zieröfen. (Kunstgewerbeblatt, Nov.)

HEATON, H. A. Old Bronze Mirrors. (The Connoisseur, Okt.)

LANG, H. Entwürfe von Metallgeräten für Luxus und Hausgebrauch. Ein Hilfsbuch für Zeichner, Modelleure, Gold- und Silberschmiede, Ziseleure, Gürtler und Bronzearbeiter etc. 16 Lichtdr.-Taf. und 3 S. Text, Fol. Wien, A. Schroll & Co. M. 8.50.

LOQUET, Ch., et DUVEAU, Ed. Collection Ch. Loquet. Essai sur la serrurerie à travers les âges, publié par la Société libre d'émulation du commerce et de l'industrie de la Seine-Inférieure. Préface de M. Lèon de Vesly. Rouen, imprimerie J. Lecerf fils. XII-155 p. 64 pl. Aperçu hist. de la serrurerie depuis ses origines jusqu' à nos jours, par Ch. Loquet; description des pièces les plus caracteristiques de la collection de serrurerie de M. Loquet par M. Eduard Duveau, avec la collaboration de M. Piéquet.

MADER F. Die „Hallerin" des Domes zu Eichstädt. (Die christliche Kunst, Okt.)

PERNICE, E. Der Dreifuß „aus dem Isistempel" in Pompeji. (Jahrbuch des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts, XXIII, 2.)

SCHNÜTGEN A. Zwei gravierte Kreuze und sechs gegossene Kruzifixe des XII. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 6.)

IX. EMAIL. GOLDSCHMIEDEKUNST

BLUM, R. Le Bijou au Musée Galliera. (Art et Décoration, Sept.)

BRAUN, E. W. Nürnberger Reliquiar aus dem Beginn des XVI. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, 7.)

CREUTZ, M. Rheinische Goldschmiedeschulen des X. und XI. Jahrhunderts. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 6—8.)

JEAN, R. Les Bijoux au XIX[e] siècle. Paris, G. Vitry. In-8. 18 p.

KUNZ, G. F. & C. H. STEVENSON The Book of the Pearl. Illustr. 8° London, Macmillan. 42 s.

LEHRS, M. Die Monstranz der Marienkirche zu Krakau. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 8.)

MARQUET de VASSELOT, J. J. An Enamel by Mouvaerni? (The Burlington Magazine, Okt.)

Quincaillerie, La, moderne, Organe de la Chambre syndicale, du commerce et de la fabrication de la

quincaillerie, revue mensuelle, paraissant le troisième vendredi de chaque moi. Ire année. Nr. 1. Janvier 1908. (In-8, 16 p. et couverture. Paris, Imprimerie de la Société anonyme de publications industrielles, 20, rue Turgot; 9, place des Vosges. Abonnement annuel. Un numéro, 1 Franc 25 Cent.

ROGER, R. L'Orfèvrerie religieuse dans le comté de Foix et les Couserans, reliquaires d'Oust et de Seix. Paris, Imprimerie nationale. In-8°. 8 p. et planches.

SCHILL, A. Silberner Tafelschmuck des deutschen Kronprinzenpaares. Festgeschenk, dargebracht von den Provinzverbänden der Rheinprovinzen und Westfalens. 21 Taf. und 11 S. Text mit 3 Abb. Fol. Düsseldorf, L, Schwann. M. 30.—.

SCHNÜTGEN, A. Neues Dreikönigenreliquiar als Weihegabe an Papst Pius X. seitens des Kölner Metropolitan Kapitels. (Zeitschrift für christliche Kunst. XXI, 8.)

— Neuer Kelch romanischer Stilart. (Zeitschrift für christliche Kunst, XXI, 7.)

WILLOUGHBY, L. The City of Hereford. (The Connoisseur, Sept.)

X. HERALDIK. SPHRAGISTIK. NUMISMAT. GEMMENKUNDE.

BOULY de LESDAIN, L. Les Armoiries des villes d'Allemagne et d'Autriche. Paris, Champion. In-8°, 53 p. (Extrait de la Revue des questions héraldiques.)

KEKULE VON STRADONITZ. St. Die Wappenkunde an den Museen als Hilfsmittel kunstgeschichtlicher Forschung. (Museumskunde, IV, 4.)

XI. AUSSTELLUNGEN. TOPOGRAPHIE. MUSEOGRAPHIE

SCHUR, E. Die Museen als dekoratives Gesamtkunstwerk. (Museumskunde, IV, 4.)

BASEL

BERNOULLI, R. Die Museumsfrage in Basel. (Museumskunde, IV, 4.)

BERLIN

Führer durch die Ausstellung des königlichen Kupferstichkabinetts. Deutsche und niederländische Holzschnitte des XV. Jahrhunderts. (Königliches Museum zu Berlin.) 22 S. m. 12 Taf. 8° Berlin, G Reimer. 50 Pfg.

— Kp. Die Ausstellung ostasiatischer Kunstwerke im Kunstgewerbemuseum Berlin. (Sprechsaal, 35.)

— SCHLIEPMANN, H. Die Ausstellung für Grabsteinkunst beim königlichen Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Berliner Architekturwerk, XI, 6.)

BLOIS

BOURNON, F. Blois, Chambord et le châteaux du Blésois. Paris, Laurens. In-4, 148 p. avec 101 grav. (Les villes d'art célèbres.)

DARMSTADT

Von der Darmstädter Landesausstellung 1908. (Die Raumkunst 1908, 15, 16.)

— Die Grabmalkunst auf der hessischen Landesausstellung in Darmstadt. (Deutsche Kunst und Dekoration, Nov.)

— KOLLECKER, E. Eine graphische Skizze von der hessischen Landesausstellung in Darmstadt. (Archiv für Buchgewerbe, Sept.)

DORTMUND

BAUM, A. Führer durch die Sammlungen des städtischen Kunst- und Gewerbemuseums zu Dortmund. 171 S. mit Taf. Gr.-8°. Dortmund, F. W. Ruhfus. M. 1.—.

EDINBURGH

DIBDIN, E. R. The Edinburgh Exhibition. (The Art Journal, Sept.)

FÖHR

BEHN, Fr. Das Heimatmuseum auf Föhr. (Museumskunde, IV, 4.)

HAMBURG

BRINCKMANN, J. Neuordnungen im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. (Werkstattplauderei, 22.)

MÜNCHEN

CHAUTAVOINE, J. Munich. Paris, H. Laurens. In-4, 159 p. avec 134 grav. (Les villes d'art célèbres.)

— DEUBNER, L. Decorative Art at the Munich Exhibition. (The Studio, Okt.)

— HELLWAG, F. Was bedeutet die Ausstellung München 1908? (Kunstgewerbeblatt, Okt.)

— LASSER, M. v. Das Hauptrestaurant der Ausstellung München 1908. (Innendekoration, Okt.)

— MICHEL, W. Die Ausstellung München 1908. Wohnungskunst und Kunstgewerbe. (Dekorative Kunst, Okt.)

— STEINLEIN, St. Das Buchgewerbe in der Münchener Ausstellung 1908. (Archiv für Buchgewerbe, Sept.)

— WOLTER, F. Die Münchener Ausstellung im Glaspalast 1908. (Die christliche Kunst, Okt., Nov.)

PARIS

LOESER, Ch. L'Art italien au Musée des Arts décoratifs. (Gazette des Beaux-Arts, Nov.)

ST. PETERSBURG

G. Die königliche Porzellanmanufaktur Berlin auf der internationalen kunstgewerblichen Ausstellung St. Petersburg 1908. (Sprechsaal, 42.)

WIEN

Das technische Museum für Industrie und Gewerbe in Wien. (Internationales Zentralblatt für Baukeramik und Glasindustrie, 725.)

— FRIMMEL, Th. v. Die Malerei in der Wiener Kunstschau. (Frimmels Blätter für Gemäldekunde, IV, 8.)

— Kunstschau - Wien 1908. (Deutsche Kunst und Dekoration, Okt.)





